

6

1947

ИСКУССТВО КИНО

СОДЕРЖАНИЕ

На обложке: Кадр из фильма „ВЕСНА“

ГОСКИНОИЗДАТ

Москва, 1947.

ИСКУССТВО КИНО

1947

СЕНТЯБРЬ — ОКТЯБРЬ

№ 6

Журнал выходит один раз в 2 месяца

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ГОД ПЕРЕСТРОЙКИ

И. БОЛЬШАКОВ

Прошел год со дня исторического постановления ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь» — год перестройки советской кинематографии. Киноработники, вооруженные историческими постановлениями ЦК ВКП(б) о литературе и искусстве, а также докладом тов. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград», с большим подъемом и энергией взялись за исправление допущенных ими ошибок. Постановления ЦК ВКП(б) и доклад тов. Жданова явились развернутой программой борьбы за новый подъем советского киноискусства.

Хотя для кинематографии годичный срок является не таким большим, так как на создание хорошего сценария и на постановку по нему фильма требуется полтора-два года, можно уже сейчас говорить о первых ощутимых результатах перестройки советской кинематографии в соответствии с новыми задачами, поставленными перед ней Центральным Комитетом ВКП(б).

Об этом свидетельствует, во-первых, повышение идейно-художественного уровня многих фильмов, выпущенных после опубликования исторических постановлений ЦК ВКП(б). Все снимавшиеся в это время фильмы подверглись тщательному пересмотру для возможного улучшения их идейно-художественного качества.

По ряду фильмов были приостановлены съемки, внесены необходимые исправления в сценарии, частично пересняты уже готовые сцены. Существенным исправлениям подверглись фильмы «Адмирал Нахимов», «Глинка», «Крейсер «Варяг», «Во имя жизни», «Весна» и другие. Эта работа дала положительные результаты и значительно содействовала улучшению идейно-художественных достоинств выпущенных фильмов. Кинокартина «Адмирал Нахимов», по которой были сделаны исправления в соответствии с указаниями ЦК ВКП(б), а также «Глинка» и «Крейсер «Варяг» получили высокую оценку наших зрителей и были удостоены Сталинских премий. Нужно, однако, отметить, что не все творческие работники кино сумели достаточно глубоко пересмотреть свою работу в свете указаний ЦК ВКП(б). Выпущенные в 1947 году фильмы «Новый дом», «Солистка балета», «Машина 22-12» по своему идейно-художественному уровню не отвечают высоким требованиям современности.

Для обеспечения производственного плана художественной кинематографии в 1947 году была развернута большая и напряженная работа. К созданию новых киносценариев были привлечены крупные писатели и драматурги: К. Симонов, Н. Тихонов, Н. Погодин, Н. Вирта, В. Катаев, П. Павленко, Б. Горбатов, С. Михалков, М. Смирнова и другие, а также молодые писатели: Э. Буранова, П. Фурманский, А. Ерошникова, Л. Малюгин, Т. Семушкин, В. Панова, А. Суров и другие.

Центральный комитет ВКП(б) в своем постановлении «О кинофильме «Большая жизнь» указал, что «многие мастера кинематографии, постановщики, режиссеры, авторы сценариев легкомысленно и безответственно относятся к своим обязанностям, недобросовестно работают над созданием кинофильмов. Главный недостаток в их работе заключается в том, что они не изучают дела, за которое берутся... В незнании предмета, в легкомысленном отношении сценаристов и режиссеров к своему делу заключается одна из основных причин выпуска негодных фильмов».

Исходя из этого указания ЦК ВКП(б), по-новому была организована работа сценаристов. Писателям и сценаристам предоставлена возможность заняться углубленной разработкой материалов будущих сценариев. Им созданы все необходимые условия для предварительного изучения и собирания нужных для написания киносценариев материалов. Ряд авторов был командирован на новостройки, в колхозы и на места исторических событий. Им также обеспечена высококвалифицированная консультация. Примером успеха новых методов работы с авторами могут служить высокохудожественные киносценарии «Сталинградская битва» и «Третий удар». Автор киносценария «Сталинградская битва» Н. Вирта вместе с постановщиком этого фильма В. Петровым долго занимался изучением материалов, встречался со многими участника-

ми великой битвы и только после этого взялся за написание сценария; такую же работу проделали автор сценария «Третий удар» А. Первенцев и режиссер И. Савченко.

Изменилось и направление тематических планов подготовки сценариев. Если до постановления ЦК ВКП(б) большой удельный вес в тематических планах художественной кинематографии занимали фильмы на исторические темы, экранизация классических литературных произведений и сказок, то в новом тематическом плане на 1947/48 год основное место занимают фильмы на современные темы. Это фильмы о советских людях, об их высоких моральных качествах, о пафосе социалистического строительства, о советском патриотизме, о борьбе с пережитками капитализма в сознании наших людей.

При подготовке сценариев на современные темы мы постоянно помним следующее указание ЦК ВКП(б) драматургам и работникам театров:

«ЦК ВКП(б) ставит перед драматургами и работниками театров задачу — создать яркие, полноценные в художественном отношении произведения о жизни советского общества, о советском человеке. Драматурги и театры должны отображать в пьесах и спектаклях жизнь советского общества в ее непрестанном движении вперед, всячески способствовать дальнейшему развитию лучших сторон характера советского человека, с особой силой выявившихся во время Великой Отечественной войны. Наши драматурги и режиссеры призваны активно участвовать в деле воспитания советских людей, отвечать на их высокие культурные запросы, воспитывать советскую молодежь бодрой, жизнерадостной, преданной родине и верящей в победу нашего дела, не боящейся препятствий, способной преодолевать любые трудности».

Подготовленные новые киносценарии на современные темы отвечают этим требованиям. В качестве примера можно привести сценарии: «Смелые паруса» Н. Погодина — о героическом труде советских людей, самоотверженно работающих над претворением в жизнь новой сталинской пятилетки; «Драгоценные зерна» Э. Бурановой — о людях колхозной деревни, борющихся за высокие урожаи; «Герой Социалистического Труда» К. Виноградской — о работниках железнодорожного транспорта, и другие. В этих киносценариях полнокровно, правдиво и ярко показаны советские люди, прошедшие через испытания Великой Отечественной войны, их высокие моральные качества, новое, коммунистическое отношение к труду.

Плодотворная работа многих писателей и драматургов обеспечила создание значительного количества хороших сценариев, благодаря чему в текущем году большинство киностудий загружено работой по постановке новых фильмов. В отличие от прошлых лет почти все ведущие режиссеры — Александров, Пырьев, Ромм, Райзман, Довженко, Петров, Юткевич, Луков, Донской, Козинцев — в текущем году снимают картины.

Более четко и организованно стали работать передовые съемочные группы, что позволяет значительно сократить сроки производства кинокартин. Есть уже немало съемочных групп, регулярно перевыполняющих свои месячные планы. К ним в первую очередь относятся съемочные группы фильмов: «Молодая гвардия», «Воспитание чувств», «Жизнь в цитадели», «Голубые дороги», «Повесть о «Неистовом». Опыт этих групп должен внедриться на всех киностудиях, так как есть еще коллективы, работающие постаринке, не сумевшие организовать производственный процесс достаточно четко.

Большую роль в ускорении процесса киносъемок и в улучшении качества снимаемого материала играет новая форма подготовительного периода, когда до съемок фильма проводятся тщательные репетиции с актерами. Особенно наглядно показала это работа над фильмом «Молодая гвардия». Режиссер С. Герасимов отрепетировал весь фильм в Театре киноактера, и это дает ему возможность быстро и уверенно производить съемки и закончить фильм досрочно — к 30-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции.

Коренным образом перестроили свою работу документальная и научно-популярная кинематография, сосредоточив основное внимание на создании фильмов, показывающих героику труда советского народа, расцвет экономики и культуры народов союзных республик, достижения советской науки и техники. О значительном повышении качества документальных и научно-популярных фильмов свидетельствуют выпущенные в этом году фильмы: «Советская Латвия», «Советская Киргизия», «Румыния», «Северная Корея», «Жизнь растений», «Звериной тропой», «Как работал Маяковский».

Значительно увеличено производство цветных фильмов. В постановке находятся 5 полнометражных художественных фильмов: «Мичурин» (режиссер А. Довженко), «Сказание о земле Сибирской» (режиссер И. Пырьев), «Поезд идет на Восток» (режиссер Ю. Райзман), «Смелые паруса» (режиссер А. Птушко), «Большая дорога» (режиссер С. Долидзе) и полнометражные документальные фильмы: «День победившей страны», «Украина», «Физкультурный парад 1947 года» и другие. Однако перестройка работы киностудий идет недостаточно быстро. Одна из крупнейших наших студий «Ленфильм» и большинство национальных студий не сумели подготовить достаточного количества полноценных сценариев на современные темы для своевременного их запуска в производство, в результате чего техническая база этих студий недостаточно загружена и часть творческих кадров находится в простое.

Основной задачей всех киноработников являются успешное выполнение установленного правительством плана производства фильмов в текущем году, подготовка новых высокоидейных и полноценных сценариев и запуск их в производство в текущем году для обеспечения плана будущего года.

В 1947 году государственным планом предусмотрен выпуск 30 художественных, 20 полнометражных документальных и 6 полнометражных научно-популярных фильмов, то есть всего 56 полнометражных фильмов. После постановления ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь» пришлось тщательно пересмотреть почти все сценарии и отсрочить их запуск в производство. Этим объясняется тот факт, что большинство фильмов будет выпущено к концу года. Для этого необходимо четко и ритмично организовать работу всех киносъемочных групп, не допуская срывов и нарушений плановых графиков.

Но наряду с контролем за соблюдением плановых сроков и смет нужно постоянно заботиться о высоком идейно-художественном уровне снимаемых фильмов. Нужно установить систематическое наблюдение художественных руководителей и художественных советов киностудий за качеством снимаемого материала.

Следует отметить, что еще не на всех киностудиях хорошо работают Художественные советы, в частности, очень слабо работает Художественный совет «Мосфильма». Еще недостаточно развита критика в кинематографии и далеко не изжита атмосфера семейственности в среде творческих работников кино. Только этим можно объяснить, что киностудии часто одобряют неполноценные киносценарии и фильмы.

Имеет место среди известной части киноработников раболепное преклонение перед буржуазным киноискусством и отдельными его деятелями. Это выражается в восхвалении чуждых нам по идеологии заграничных фильмов, в некритическом заимствовании режиссерских и драматургических приемов. Эти киноработники забывают, что советское киноискусство по своему идейному содержанию является самым передовым в мире.

Особо ярко идейное превосходство советских фильмов было продемонстрировано в прошлом году на международных кинофестивалях в Каннах и Венеции. Представленные на этих кинофестивалях фильмы многих буржуазных стран, и прежде всего американские, свидетельствовали о деградации буржуазного киноискусства, о его тлетворной моральной основе. Мистикой, разложением

человеческого сознания, неверием в будущее человеческого общества были пронизаны многие буржуазные фильмы.

Прямую противоположность им представляли советские фильмы — жизнеутверждающие, полные веры в творческие силы нашего народа и в его будущее, ярко и правдиво раскрывающие высокие моральные качества советских людей. Многие прогрессивные деятели заграничной кинематографии заимствуют у нас приемы режиссерского мастерства, социальную направленность наших фильмов. Под прямым влиянием советского кино поставлены, например, такие хорошие фильмы, как «Битва на рельсах» (Франция), «Рим — открытый город» (Италия), «Люди без крыльев» (Чехословакия) и другие.

Работники советской кинематографии должны постоянно помнить слова тов. Жданова: «К лицу ли нам, представителям передовой советской культуры, советским патриотам, роль преклонения перед буржуазной культурой или роль учеников?! Конечно, наша литература, отражающая строй более высокий, чем любой буржуазно-демократический строй, культуру во много раз более высокую, чем буржуазная культура, имеет право на то, чтобы учить других новой общечеловеческой морали».

Широким фронтом ведется сейчас подготовка новых киносценариев. Эта работа в значительной мере облегчается тем, что четко и совершенно ясно определено направление, в котором она должна вестись. Основное внимание сосредоточено на темах, освещающих современную жизнь советских людей. Но есть центральная, главная тема современности, в которой, как в фокусе, объединяются все остальные темы. Это — тема советского патриотизма.

Как учит товарищ Сталин: «Сила советского патриотизма состоит в том, что он имеет своей основой не расовые или националистические предрассудки, а глубокую преданность и верность народа своей Советской Родине, братское содружество трудящихся всех наций нашей страны. В советском патриотизме гармонически сочетаются национальные традиции народов и общие жизненные интересы всех трудящихся Советского Союза. Советский патриотизм не разъединяет, а, наоборот, сплачивает все нации и народности нашей страны в единую братскую семью».

В дни Великой Отечественной войны с особой силой проявился горячий и животворный советский патриотизм как источник трудовых и ратных подвигов советских людей. И сейчас, когда наша страна перешла к мирному созидательному труду, работники советского киноискусства должны в своих произведениях пропагандировать идеи советского патриотизма, должны показать все преимущества нашей страны по сравнению с капиталистическими странами, показать высокий моральный облик советского человека — строителя нового, самого прогрессивного человеческого общества, в сопоставлении с человеком, воспитанным капиталистическим обществом. Наши произведения должны воспитывать в советских людях чувство национальной гордости, сознание своего собственного достоинства как самого передового человека нашего времени.

Товарищ Сталин говорит: «...последний советский гражданин, свободный от цепей капитала, стоит головой выше любого зарубежного высокопоставленного чинуши, влачащего на плечах ярмо капиталистического рабства».

Вместе с тем мы должны в своих кинопроизведениях обличать пережитки капитализма в сознании наших людей, ибо нельзя забывать, что советские люди вышли из недр капиталистического общества, что у многих из них остались «родимые пятна» капиталистического сознания, навыки и привычки, унаследованные от буржуазного строя. Нельзя также ни на минуту забывать, что мы живем в капиталистическом окружении. Наиболее опасным проявлением пережитков проклятого старого общества являются раболепие и низкопоклонство перед буржуазной культурой, перед иностранщиной, которое еще наблюдается среди некоторой части советской интеллигенции.

В течение нескольких веков русская интеллигенция воспитывалась в духе раболепного преклонения перед западноевропейскими странами, перед иностранщиной. Правящие классы царской России, чуждые народным массам и ненавидящие их, раболепствовавшие перед заграницей, вбивали в головы русской интеллигенции идею «неполноценности» русского народа и убеждение, что русские всегда обречены на роль «учеников» Западной Европы. Известно, что некоторые русские историки и ученые изображали наш народ «неполноценным» и отсталым до такой степени, что приписывали начало его государственного устройства пришлым людям — варягам. Легенда о пришлых варягах, образовавших русское государство, имела хождение в течение многих столетий. Нет слов, Россия действительно была отсталым и зависимым в технико-экономическом отношении от западноевропейских стран государством, господствующие классы царской России мало заботились о благосостоянии народа, об его культурном росте. Но мы также знаем, что у русского народа всегда было высоко развито чувство национального самосознания и государственной независимости. Русский народ всегда отличался талантливостью, национальной самобытностью и мудростью.

Великие русские революционные демократы Белинский, Чернышевский, Добролюбов и великие русские писатели Пушкин, Гоголь, Некрасов, Салтыков-Щедрин, Л. Толстой и другие гордились своей принадлежностью к великому русскому народу, они высоко ценили его способности и гневно ополчались против низкопоклонства перед западной культурой.

Октябрьская социалистическая революция, свергнувшая власть буржуазии, принесла освобождение нашему народу от капиталистического рабства. Трудящиеся нашей страны стали творцами и созидателями новой жизни, нового социалистического общества. По-новому зазвучало для нас понятие Родины и сыновнего долга перед ней.

Пропаганда идей советского патриотизма, дальнейшее укрепление его в сознании трудящихся нашей страны является важнейшей задачей киноискусства. Идеи советского патриотизма должны пронизывать наши фильмы.

В текущем году будет отмечаться знаменательная дата — тридцать лет Великой Октябрьской социалистической революции. Наш народ, руководимый большевистской партией, великим Сталиным, полон решимости осуществить задачу построения коммунистического общества в своей стране. Тридцатилетнюю годовщину Октябрьской революции Советский Союз встречает развернувшимся по всей стране небывалым трудовым подъемом, направленным на досрочное выполнение народнохозяйственного плана второго года сталинской пятилетки.

Советская кинематография приходит к 30-й годовщине Октябрьской социалистической революции идейно закаленной, с огромным творческим опытом, накопленным за годы мирного строительства и за годы Отечественной войны. Она располагает хорошими кадрами специалистов: режиссеров, операторов, художников, актеров, могущих двигать вперед советское киноискусство. Уверенность в своем будущем, ясность перспективы и неисчерпаемый творческий энтузиазм нашего народа являются основной движущей силой нашего искусства.

Работники советской кинематографии с большим подъемом претворяют в жизнь указания Центрального Комитета ВКП(б) и товарища Сталина о дальнейшем подъеме идейно-художественного уровня нашего киноискусства. Нет сомнения в том, что они с честью справятся с возложенными на них задачами и уже в текущем году создадут значительное количество новых глубокоидейных и высокохудожественных фильмов.

ЗА БОЛЬШУЮ СЦЕНАРНУЮ ЛИТЕРАТУРУ

В. СУТЫРИН

Всякий раз, когда ЦК ВКП(б) или лично товарищ Сталин подвергали оценке деятельность кинематографии, в истории советского киноискусства открывалась новая страница и перед творческими работниками вставали новые задачи, решение которых всегда требовало смелой, последовательной самокритики и большого, упорного труда. Так бывало, повторяем, всегда — независимо от того, являлась ли эта оценка положительной, как, например, в связи с выпуском на экран фильма «Чапаев», или резко критической, как, например, в связи со второй серией фильма «Большая жизнь».

Со дня опубликования постановления ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь» прошел год, и назрела необходимость подвести итоги, беспристрастно проанализировать проделанную за это время работу.

Мы не собираемся в этой статье подвергать анализу все основные элементы производства кинокартин. Мы ставим перед собой задачу более узкую — рассмотреть положение дел в кинодраматургии и установить, что же произошло в этой отрасли художественной литературы после того, как ЦК ВКП(б) подверг суровой и вполне заслуженной критике деятельность Министерства кинематографии СССР и творческих кадров киноискусства.

Тов. Фадеев в своем докладе на последнем пленуме правления Союза советских писателей СССР отмечал, что решения Центрального Комитета партии по вопросам литературы и искусства вызвали к жизни целый ряд процессов, знаменующих собою новый подъем литературы. Эти процессы характерны и для кинодраматургии.

Прежде всего следует сказать о том, что существенно изменилась тематика, над которой работают в последнее время авторы киносценариев: современная тема, еще недавно занимавшая явно незначительное место в плане студий и Министерства в целом, теперь приобрела большой удельный вес.

Важно отметить и то, что сама разработка современной тематики изменилась по своему характеру и стала соответствовать духу и целям советского киноискусства. Известно, что после разгрома гитлеровской Германии, когда наша страна вновь получила возможность заняться мирным, созидательным трудом, некоторая часть работников искусства — кинематографистов в том числе — проявила непонимание задач, которые должно было решать искусство в послевоенный период. Мы имеем в виду тенденции безидейности, аполитичности, развлекательства. Мы имеем в виду забвение воспитательной роли искусства, его партийности. Постановления ЦК ВКП(б) и доклад тов. Жданова о журнале «Звезда» и «Ленинград» нанесли сокрушительный удар по этим тенденциям и поставили перед писателями и деятелями искусства задачу создания таких произведений, которые воспитывали бы народ, вооружали его идейно, указывали бы народу путь его развития. Естественно, такая задача требовала от кинодраматургов гораздо более глубокой разработки современных тем, насыщения произведений идейным содержанием, связанным с коренными проблемами общественной жизни.

Следует сказать также о том, что среди кинодраматургов возникло стремление к изучению жизни, к добросовестному собиранию и изучению материала, необходимого для создания сценария.

Это глубоко положительное и весьма значительное по своим последствиям явление также было вызвано к жизни постановлениями ЦК ВКП(б): в них многократно подчеркивалось то обстоятельство, что ахиллесова пята многих творческих работников — их оторванность от жизни. Так, например, в постановлении «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» говорилось: «Многие драматурги стоят в стороне от коренных вопросов современности, не знают жизни и запросов народа, не умеют изображать лучшие черты и качества советского человека. Эти драматурги забывают, что советский театр может выполнить свою важную роль в деле воспитания трудящихся только в том случае, если он будет активно пропагандировать политику советского государства, которая является жизненной основой советского строя».

Мы еще вернемся к проблеме творческой связи драматурга с жизнью народа. Это — одна из важнейших проблем, если не самая важная, на данном этапе развития кинодраматургии, и здесь далеко еще не все обстоит благополучно. Но, как мы уже сказали, надо признать, что многие авторы сценариев сделали надлежащий вывод из указаний Центрального Комитета партии и действительно стремятся, в меру своих сил и возможностей, изучать коренные вопросы современности.

Отмечая положительные явления, возникшие в кинодраматургии за последний год, следует сказать и о том, что авторские кадры кинематографии пополнились новыми талантливыми людьми,— факт весьма существенный, потому что уже много лет эти кадры, как и вообще творческие кадры кинематографии, не расширялись за счет молодежи или работников других областей искусства.

Необходимость теоретической работы глубоко осознана творческими работниками. За последние годы — с большим сожалением приходится это констатировать — теоретическая разработка творческих проблем киноискусства пришла в состояние явно неудовлетворительное и нетерпимое. Причин тому не мало. Сыграло свою отрицательную роль и отсутствие общественно-творческой организации такого типа, какой существует в других областях искусства, и то обстоятельство, что кинематография не создала для себя специ-

ального научно-исследовательского учреждения, в котором объединялись бы и воспитывались теоретические кадры, а единственное высшее учебное заведение, готовящее творческих работников (ВГИК), не сумело поставить сколько-нибудь серьезно научную работу. Несомненно, здесь имели значение и необычайная слабость специальной периодической печати и ограниченность деятельности Госкиноиздата, в результате чего исчезла всякая возможность заниматься теорией киноискусства и кинокритикой как делом профессиональным.

Теперь те ответственные задачи, которые поставил ЦК ВКП(б) перед литературой и искусством, естественно, вызвали у кинодраматургов потребность в теоретическом осмыслении своей собственной творческой работы, потребность с помощью марксистско-ленинской науки об искусстве найти ответы на целый ряд вопросов, встающих перед автором сценария, работающим над современной темой. К числу таких вопросов следует отнести, например, вопрос о так называемых драматических конфликтах — о возможности или невозможности строить эти конфликты, опираясь на современную советскую действительность, об обязательности или необязательности— прогрессивности или устарелости — самого понятия «драматический конфликт», о возможности или невозможности создания «бесконфликтной» кинодраматургии. Сюда же следует отнести и такой вопрос: драма или проза, к какому из этих двух видов литературы тяготеет и должен тяготеть современный советский кинематограф, — вопрос, не без полемической остроты обсуждаемый в среде кинодраматургов. И это понятно, потому что в нем, как в фокусе объектива, собирается целый ряд частных, но существенных творческих проблем.

Как видим, в кинодраматургии после постановления ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь» действительно возникли и развиваются процессы, обеспечивающие ее дальнейший рост. Естественно, что это не могло не отразиться на той сценарной литературе, которая была создана за последний год. И действительно, за последний год был написан целый ряд талантливых сценариев, по своему содержанию вполне отвечающих задаче коммунистического воспитания советского зрителя. Мы не будем рассматривать их и даже перечислять, так как о них уже не раз писалось, в частности, автором этой статьи. Но как бы ни были заметны и существенны сдвиги, происшедшие в кинодраматургии, дело обстоит совсем не так блестяще, чтобы, подводя итоги году, трубить в фанфары. Много еще нужно затратить энергии, чтобы поднять кинодраматургию на тот высокий идейно-художественный уровень, какой необходим для создания произведений кинематографического искусства, полностью отвечающих своими качествами культурным запросам и возросшим вкусам советского народа. Поэтому для дела будет весьма полезно, если мы, руководствуясь принципами большевистской самокритики, тщательно разберемся во всем том, что мешает быстрому росту и расцвету кинодраматургии.

Очевидно, следует прежде всего задуматься над тем, приобрел ли кинематографический сценарий то значение в процессе производства кинокартин, какое он должен иметь, и получил ли, наконец, автор сценария ту роль, какую он должен играть в этом творческом процессе?

Если мы вдумаемся в критику картин «Большая жизнь», «Адмирал Нахимов», «Иван Грозный», которая содержалась в постановлении ЦК ВКП(б), то должны будем признать, что критика эта была фактически направлена прежде всего и главным образом на литературную основу фильмов — на их сценарии. Если, например, по поводу фильма «Адмирал Нахимов» было сказано: «Получился фильм не о Нахимове, а о балах и танцах с эпизодами из жизни Нахимова», то этим, конечно, в первую голову оценивалась и решительно критиковалась драматургическая основа фильма, потому что именно от сценарной конструкции зависело включение в фильм или исключение из него тех важных исторических фактов, без которых фильм не мог показать исторически правдиво жизнь и деятельность Нахимова. И если вторая редакция (а по существу — новая картина) «Адмирала Нахимова» получила высокую оценку и удостоилась Сталинской премии, то опять-таки прежде всего и главным образом потому, что творческий коллектив, работавший над этой картиной во главе с тов. Пудовкиным, заново переконструировал весь сценарий, включил, в соответствии с указаниями Центрального Комитета партии, целый ряд новых важных эпизодов и исключил все те, которые искажали образ Нахимова как великого русского флотоводца.

Нам могут сказать, что мы ломимся в открытую дверь, что сейчас уже никто не спорит с тем, что сценарий является «основой» фильма, а роль кинодраматурга, как недавно выразился автор одной статьи, есть роль «основополагающая». Однако за всеми этими пышными эпитетами часто скрывается старинная недооценка значения кинодраматургического произведения. Ведь русское слово «основа» можно толковать различно. Так, например, в ткацком деле основой считается та грубая субстанция, на которой держится тонкий узор ткаческого искусства. Именно так, фактически, как каркас, как схема, как приблизительное изображение будущего фильма, и расценивается чаще всего труд кинодраматурга.

Справедливость требует отметить, что во многом здесь повинны сами драматурги. Мы имеем в виду прежде всего ту «приблизительную» манеру письма, которая чаще всего свойственна именно профессионально-опытным сценаристам. Они пишут так по многим причинам, но главная из них та, что существует мнение, будто к сценарию и нельзя предъявлять требований, какие предъявляются к законченному литературному произведению, поскольку творчество драматурга будет «обогащаться» режиссером, художником, композитором, актерами. Скажите композитору, что его партитура должна быть приблизительной, поскольку дирижер и музыканты «обогащают» его творчество. Он вас даже и высмеивать не станет. А в кинематографии эта странная точка зрения существует.

Совсем не случайно драматургическое произведение в кинематографе получило наименование сценария, то есть такое наименование, которое было взято из арсенала понятий старого импровизационного театра, хотя задолго до появления кинематографа тот же театр заменил свои сценарии литературными пьесами, в которых содержался точно предуказанный автором ход действия и точный диалог. Кинематографу в раннюю пору его существования «приблизительная» сценарная манера изложения авторского замысла была не только достаточна, но и необходима — всякая другая манера связывала бы его своеобразную импровизационную сущность и тормозила бы движение через тот период развития, на котором накапливался и постепенно складывался в устойчивую систему выразительный язык киноискусства. Но давно уже «приблизительное», схематическое изложение авторского замысла перестало быть прогрессивной формой. Уже в последние годы существования немого кинематографа возникла возможность и необходимость перейти от сценария к кинематографическому эквиваленту литературной пьесы. Это и нашло свое выражение в спорах о так называемом «эмоциональном» и «железном» сценарии. С приходом же в кинематограф звука эта необходимость возросла весьма сильно. Однако, как это ни странно, многие современные звуковые сценарии пишутся все еще «сценарно», приблизительно, «каркасно». Естественно, что у многих режиссеров кинематографа сохранилось старое «импровизационное» отношение к драматургическому произведению.

Говоря о вине драматургов, мы имеем в виду также ссылки некоторых из них на «специфические свой-

ства» кинематографического произведения, мешающие ему, якобы, приобрести характер полноценного произведения искусства. Когда одному сценаристу поставили в упрек бедность внутреннего мира его героев, он ответил: «А что вы хотите получить за полтора часа сеанса? Это вам не театр, где представление длится в два раза дольше, и не проза с ее неограниченным никакими нормами листажом». *

Мы имеем в виду, наконец, и то, что некоторые драматурги-профессионалы считают бессмысленным работать, не имея перед собой определенного режиссера, вкусам которого они хотят потрафить, сюжетно-тематические требования которого для них часто являются моментом, определяющим их собственную творческую деятельность. В своей трогательной заботе глядеть в глаза режиссеру они теряют из виду то обстоятельство, что частенько для этого им приходится поворачиваться спиной к жизни.

Стоит задуматься над тем фактом, что советская кинематография, создавшая многих талантливых режиссеров, имена которых известны всему миру, не вырастила ни одного сценариста, который по силе своего дарования стоял бы вровень с этими режиссерами... Впрочем, есть один— Довженко, авторский талант которого не уступает его же режиссерскому дарованию, а может быть, даже и превосходит последнее. Стоит задуматься над тем фактом, что многие талантливые сценаристы ушли в режиссуру, что среди лучшей части профессиональных кинодраматургов сейчас возникло стремление уйти из кинематографа в прозу, в театральную драматургию. Стоит задуматься наконец, над тем, что крупные писатели — прозаики и поэты — с величайшей неохотой берутся писать сценарии. Это дело приносит массу хлопот и огорчений и очень мало творческой радости. А ведь кинематограф — самое важное и самое массовое из искусств в нашей социалистической стране!

Но сущность затронутого нами вопроса не сводится к тому, что нынешнее положение вещей — та роль, которую фактически играет драматург, обстановка, в которой он работает, — не дает ему настоящего творческого удовлетворения. Кинематограф, как всякое искусство, не может жить и процветать без органической связи с жизнью. Вторжение жизни в кинематограф и оплодотворение его может итти, конечно, прежде всего через кинодраматургию. Именно она осуществляет непосредственный творческий контакт кинематографического искусства с действительностью, именно она превращает явления действительности в художественные образы с которыми потом имеют дело режиссер, актеры и все остальные творческие работники съемочной группы. И вот по этой-то причине кинодраматургам и должна принадлежать та ведущая роль, которая сейчас находится в руках кинорежиссера, та главенствующая роль, которая давно уже принадлежит драматургии в творчески прогрессивном театре. Само собой разумеется, чтобы достичь такого положения, кинодраматургам надо очень много поработать. Без боев, без больших творческих побед, без фактических и неоднократных доказательств того, что творческое развитие киноискусства идет именно тем путем, который прокладывает кинодраматургия, автору сценария этого места не получить. Ведь и в театре драматург сделал ведущей силой не на основании какого-либо декрета. Но кинодраматургам надо и помогать, для них надо создавать такие условия, чтобы этот процесс перехода ведущей роли от режиссера к сценаристу совершился как можно скорее *.

Рассмотрим теперь обстановку, в которой работает сценарист, и попытаемся выяснить, что здесь изменилось за истекший год.

Начнем с частного, но очень существенного вопроса — с инстанций, которые существуют для рассмотрения авторских замыслов и готовых произведений, для руководства творческой работой кинодраматургов, для внесения в сценарий изменений и всевозможных поправок.

В постановлении «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» было сказано: «ЦК ВКП(б) отмечает, что серьезным препятствием для продвижения в театры советских пьес является наличие большого количества инстанций и отдельных лиц, имеющих право исправлять и разрешать пьесы к печати и к постановке в театрах». В связи с этим Комитету по делам искусств было предложено «сократить до минимума количество инстанций, занимающихся рассмотрением пьес», а на тов. Храпченко возлагалась личная ответственность за своевременное, быстрое рассмотрение в Комитете пьес, написанных советскими драматургами.

Если учесть, что количество инстанций и лиц, имеющих право исправлять сценарии в кинематографе, было не меньшим, если учесть, что прохождение сценария через эти инстанции длилось время, иногда равное тому, которое автор затрачивал на написание своего сценария, то, надо думать, Министерству кинематографии СССР следовало сделать из этих указаний ЦК ВКП(б) соответствующие выводы, хотя формально указания эти не были адресованы кинематографии.

К сожалению, Министерство кинематографии за истекший год сделало очень мало для того, чтобы решительно изменить положение кинодраматургов, условия их работы, чтобы вообще все сценарное дело поставить на надлежащую высоту. Были различные проекты, были даже выработаны и утверждены некоторые новые правила, преследующие цель упорядочения сценарного дела. Но, пока еще эти проекты и правила на практике дали очень мало осязаемого. В частности, мало предпринято шагов для того, чтобы вовлечь в кинодраматургию крупнейших писателей-прозаиков, поэтов и театральных драматургов. Министерство кинематографии до сих пор не сумело наладить постоянную и деловую связь с Союзом советских писателей, а между тем последний, объединяя все наиболее квалифицированные писательские кадры, мог бы оказать Министерству немалую помощь. Для примера возьмем хотя бы работу по планированию тематики.

В начале этого года Министерство кинематографии после ряда совещаний, в которых принимали участие и творческие работники, выработало тематический план на 1947—1948 годы. Это мероприятие, вызвавшее со стороны отдельных кинодраматургов явно необоснованную критику, в действительности явилось весьма полезным хотя бы уже по одному тому, что оно в сильной степени способствовало повороту драматургов к коренным вопросам политики советского государства, к важнейшим темам современности. Надо сказать, что по формулировке тем новый тематический план не является документом, чтение которого непосредственно возбуждало бы у творческого работника желание взяться за разработку многих из имеющихся в нем тем. У художника есть своя манера выражать идеи, формулировать темы произведений. У него для этого есть и свой язык, связанный с тем, что область его работы — искусство, оперирующее с особой, образной формой воспроизведения действительности. С этим нельзя не считаться. Поэтому план, составленный Министерством, следовало «перевести» на язык, свойственный людям искусства. Далее, следовало по целому ряду важнейших тем провести специальную работу — собрать необходимый материал, раскрывающий

* Чтобы избежать излишних споров, еще раз подчеркнем, что речь идет о **творческой** роли автора сценария, то есть о значении кинодраматического произведения, о его характере и свойствах, о его полноценности и законченности как литературно-художественного произведения, о его влиянии на формирование стиля советского киноискусства. Производственная, административно-организационная роль режиссера нами вообще здесь никак не затрагивается.

конкретное содержание данной темы, ознакомить с ним драматурга, свести драматурга с выдающимися деятелями той области социалистического строительства, к которой имеет непосредственное отношение данная тема, и т. д.*. Тогда многие лаконично и сухо сформулированные темы сделались бы живыми, интересными, возбуждающими желание автора поработать над тем, что ранее ему казалось далеким от искусства или малообещающим художнику материалом. Всю эту большую, кропотливую, отнюдь не простую и по существу творческую работу Министерство кинематографии должно было проделать при помощи Союза писателей. Со стороны Союза писателей были сделаны соответствующие предложения, их встретили с благодарностью, в искренности которой не приходилось сомневаться, но на том все и кончилось.

В постановлениях ЦК ВКП(б) о литературе и искусстве с особенной силой подчеркивалась важная роль, которую призвана в развитии художественного творчества играть критика — последовательная, принципиальная, объективная и смелая критика, опирающаяся на марксистско-ленинскую науку об искусстве. ЦК ВКП(б) отметил явную неудовлетворительность работы критических кадров в области литературы и театра. Что же касается кинокритики, то в постановлении «О кинофильме «Большая жизнь» было сказано так: «Отсутствие критики в области кинематографии, атмосфера семейственности в среде творческих работников кино являются одной из главных причин производства плохих кинофильмов».

Надо сказать, кинодраматургия никогда, собственно, не имела добротной и серьезной критики. Лишь в очень редких случаях сценарий получал специальную и развернутую оценку как самостоятельное художественное произведение. Почти всегда оценка производилась мимоходом, в статьях, посвященных разбору фильмов, выходящих на экран. Это было естественным следствием традиционного отношения к сценарию как к «сырью» или «поводу», дающему режиссеру возможность создать полноценное произведение кинематографического искусства. Известную роль играло тут и то обстоятельство, что сценарий обычно не публиковался, оставался неизвестным многим рецензентам, и им приходилось лишь строить догадки насчет достоинств и недостатков работы кинодраматурга. Вот почему установилась такая традиция, которую можно было бы назвать курьезной, если бы от нее не страдала кинодраматургия, — все недостатки фильма относить за счет несовершенства сценария, а все достоинства приписывать таланту постановщика и актеров.

Теперь дело с опубликованием сценариев обстоит несколько иначе, и сама оценка значения сценария для фильма изменилась, но все же и теперь не так уж редки случаи, когда рецензент считает возможным фантазировать насчет достоинств и недостатков сценария, не дав себе труда прочесть его. Недавно такой случай произошел с «Весной». Опытная и добросовестная журналистка Т. Тэсс, поместив в «Известиях» рецензию на фильм, решила объяснить некоторые недостатки картины недостатками сценария, хотя по тексту статьи можно убедиться в том, что она или вовсе не читала последний вариант сценария, или читала его крайне невнимательно. Так, например, она пришла к выводу, что «вместо обязательной рассеянности, навязанной Никитиной (авторами сценария.—**В. С.**), Орлова придала ей черты хорошей сосредоточенности: сухость «синего чулка» заменила собранностью ученого, увлеченного своей работой». Но всякий, перелистав сценарий, должен будет согласиться с тем, что образ, который играет Орлова, и был предложен ей авторами сценария.

Одной из основных задач, которая была поставлена перед авторами в процессе работы над последним вариантом сценария, явилось коренное изменение образа Никитиной. Авторы как раз и работали над тем, чтобы Никитина из «отшельника» и «синего чулка», — а такою она была нарисована в предыдущем варианте — превратилась в советского ученого, то есть ученого, не чурающегося жизни, знающего жизнь и любящего ее. В последнем варианте сценария, по которому и была сделана картина в том ее виде, как она предстала перед зрителем, авторы весьма настойчиво подчеркивают эти свойства Никитиной. Более того, некоторые ее поступки, ошибочно принимаемые режиссером Громовым и другими персонажами картины за проявление «отшельнического» характера Никитиной, авторы объясняют именно тем, что Никитина в течение длительного периода была увлечена своей работой и погружена в нее с головой. Таким образом, Никитина, созданная Орловой, вовсе не расходится с Никитиной, созданной сценаристами.

Мы отнюдь не собираемся утверждать, что сценарий «Весна» свободен от недостатков. У автора этой статьи к нему имеются претензии, бóльшие, чем у Т. Тэсс, но мы не можем согласиться с критикой, которая по старой и плохой традиции походя оценивает работу кинодраматурга, оценивает ее без тщательного и серьезного ознакомления с текстом сценария. Как видим, даже и сейчас обращение критики с кинодраматургией бывает далеко не тем, какого последняя заслуживает, будучи теперь общепризнанной «основой основ» фильма.

Мы вовсе не исчерпали в своей статье всех помех и препятствий, которые стоят на пути развития советской кинодраматургии. Много еще нужно приложить труда для того, чтобы создать авторам надлежащую обстановку для их творческой деятельности. Но могучий импульс, данный кинодраматургии, как и всему киноискусству, постановлениями ЦК ВКП(б), несомненно, поможет авторским кадрам постепенно завоевать ведущее творческое положение, и художественная кинематография будет иметь для своего нового расцвета богатую, плодородную почву — большую, полноценную сценарную литературу, идущую вровень с передовыми литературными жанрами.

---

* Редакция считает необходимым отметить, что эта работа с писателями проводится как в сценарно-постановочном отделе Министерства, так и в сценарной студии и сценарных отделах киностудий. Редакция.

ФИЛЬМЫ О СОВЕТСКИХ РЕСПУБЛИКАХ

Р. КАЦМАН

На хлопковых полях Киргизии и в рыбачьих поселках Латвии, в горных долинах Таджикистана и на сланцевых рудниках Эстонии живут и трудятся во славу своей социалистической Родины советские люди.

Далеко от снежных вершин Памира до суровых берегов Балтийского моря.

По-разному складывались история, культура и быт народов Прибалтики и Средней Азии.

Но объединенные в великом Советском Союзе, ведомые партией Ленина—Сталина народы всех социалистических республик устремляют свою жизнь, свое творчество, свой труд к единой цели, испытывая чувство законной гордости за свою советскую державу, где каждый трудящийся является полноправным хозяином и строителем новой жизни.

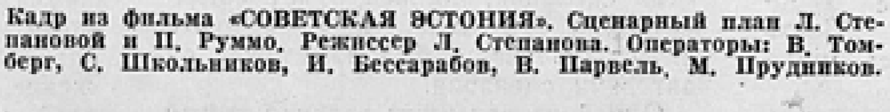
О советском патриотизме, выдержавшем все испытания, о любви к социалистической отчизне, вырастившей советских людей, о беспредельной преданности великим идеям партии Ленина—Сталина, одухотворяющим их труд и борьбу, рассказывают фильмы, посвященные четырем республикам: «Советская Латвия» (режиссеры С. Гуров, Л. Кристи), «Советская Эстония (режиссер Л. Степанова), «Таджикистан» (режиссеры Л. Степанова, Б. Кимягаров), «Советская Киргизия» (режиссер М. Слуцкий). Они воспевают самый передовой в мире советский общественный и государственный строй, каждым своим кадром утверждают его животворную силу, его преимущества перед строем капиталистическим. Созданием этих фильмов мастера документального кино активно способствуют выполнению основной задачи всех работников идеологического фронта: внедрению советской идеологии в широкие массы трудящихся.

В. И. Ленин в своей статье «С чего начать?», говоря о роли газеты, писал, что «ее можно сравнить с лесами, которые строятся вокруг возводимого здания, намечают контуры постройки, облегчают сношения между отдельными строителями, помогают им распределять работу и обозревать общие результаты, достигнутые организованным трудом». Нам кажется, что это определение можно отнести и к роли документальных фильмов. Фильмы о союзных республиках—живой пример этому. Развертывая широкую картину успехов народов нашей страны, победоносного шествия пятилеток, гигантского роста промышленности, сельского хозяйства, культуры,—они воистину помогают «обозревать общие результаты, достигнутые организованным трудом», «облегчают сношения между отдельными строителями».

Авторы фильмов сумели из огромного многообразия жизни республик отобрать наиболее яркое, типичное, характерное. Умение отобрать главное — большое умение. Успех документального фильма решается уже в процессе отбора фактов. Это подлинно творческий процесс, требующий глубокого знания жизни, идейной глубины, публицистической остроты и журналистской зоркости. Эти качества имеются в работе создателей всех рассматриваемых нами фильмов.

Киргизия и Таджикистан предстают в фильмах в чудесном сверкании сталинских пятилеток. Промышленность и сельское хозяйство показаны великолепно. Сурьма, ртуть, нефть, свинец, железо, уголь, молибден, золото, серебро — все это разведал, поднял из недр земли советский человек, неустанным трудом умножающий богатства родины. А ведь еще 20 лет назад в Таджикистане и Киргизии не было ни одного завода, ни одной фабрики, шахты, ни одной современной машины. Фильмы наглядно демонстрируют великую преобразующую силу Октябрьской Социалистической революции, служат как бы художественным рапортом республик к тридцатой годовщине Октября.

В крикливо-рекламном журнале «Америка», в «Британском союзнике», а также в выпусках американской, английской и австралийской кинохроники публикуются фотографии и кадры киносъемок перегона скота, оросительных систем, жизни сельскохозяйственных ферм, долженствующие отразить «величественные масштабы» животноводства и сельского хозяйствах этих стран. Насколько же мизерными выглядят эти «масштабы» перед величественными кадрами необозримых колхозных стад, буйных конских табунов, привольных высокогорных


Кадр из фильма «СОВЕТСКАЯ ЭСТОНИЯ». Сценарный план Л. Степановой и П. Руммо. Режиссер Л. Степанова. Операторы: В. Томберг, С. Школьников, И. Бессарабов, В. Парвель, М. Прудников.



пастбищ — джайляу, где ежегодно выпасаются миллионы голов скота; перед кадрами цветущих долин, пышных садов, тучных хлебов, хлопковых полей, простирающихся словно снежные равнины, или бесконечных лент новых асфальтовых, шоссейных и автомобильных дорог, пересекших горы Памира, прорубленных в скалах, проложенных через вечные снега и бурные реки Киргизии, перед кадрами мощных плотин Большого Гиссарского канала, протянувшегося на пятьдесят километров и оросившего 35 тысяч гектаров земли!

Этот канал был построен в дни войны. 50 тысяч колхозников-таджиков участвовало в народной стройке. «Тысячи километров отделяли Гиссарскую долину от фронта. Но и здесь, на Гиссаре, рвалась земля, здесь тоже кипела битва». Эти слова диктора, как и фильм в целом, хорошо выражают идею участия в битве за победу над врагом всех советских людей—от бойцов переднего края до стахановцев глубокого тыла.

В отличие от Киргизии и Таджикистана, земель, которых не коснулась грязная нога фашистских оккупантов, в советской Эстонии и советской Латвии долгое время хозяйничали немцы. Они превратили в развалины, в пепел сотни городов, фабрик, тысячи крестьянских дворов. Сейчас в Советской Прибалтике бурлит жизнь. Тема возрождения, восстановления разрушенного хозяйства — генеральная тема фильмов «Советская Эстония» и «Советская Латвия». Режиссеры Л. Степанова, С. Гуров и Л. Кристи убедительно показали, как в результате усилий всего народа встают из развалин прекрасные здания Таллина, Риги, Нарвы, Тарту, как советские люди возродили цеха Кренгольмской мануфактуры в Эстонии, энергетическое сердце Латвии — Кегумскую электростанцию, множество заводов и фабрик Прибалтики. В фильме правильно отражена мысль, что только советскому государству под силу такое быстрое возрождение жизни после чудовищных разрушений войны. Строительство развернулось в советской Латвии и Эстонии еще до войны, но мало, очень мало жили эстонцы и латыши в дружной семье народов СССР. Теперь отнятая фашистами свобода снова возвращена Прибалтике, которая сейчас вся в лесах стройки. Народ Прибалтики реально ощущает результаты созидательного труда. Двадцать лет стояли пустыми цехи одного из крупнейших заводов старой России — завода «Проводник». Сейчас в его корпусах создается крупнейший завод электромоторов. Или вот трамвай в Даугавпилсе. О нем десятки лет мечтали жители города. Все депутаты Сейма многих созывов обещали построить трамвай. И обманывали. А сейчас объектив хроникера запечатлел веселые вагоны на улицах Даугавпилса. И жители говорят: «Без капиталистов трамвай оказалось построить легче, чем с капиталистами».

Да, по иному зажили народы Прибалтики без капиталистов! В правдивых эпизодах фильма мы находим живое подтверждение этому. В виллах богачей — дома отдыха и детские сады. Вот студенты Латвийского государственного университета — сын грузчика Карл Табакс, чернорабочий Альберт Таубе. В буржуазные университеты их не принимали. Одновременно с заводами и шахтами воздвигаются города и рабочие поселки. Вот в поселке шахты Кукрусе рабочий Хиро Пауль празднует новоселье. И он, и его семья, и тысячи, сотни тысяч его сограждан на своей собственной судьбе видят преимущества советского строя перед строем капиталистическим.

Авторы фильмов запечатлели и то новое, что дала советская власть крестьянам Эстонии и Латвии, ранее батрачившим у помещиков или копошившимся с допотопным инвентарем на жалких клочках своей земли. Машинно-тракторные станции, машинно-конные прокатные пункты, зерновые, рыболовецкие, молочные кооперативы, мощные совхозы, появившиеся в Прибалтике, быстро двинули вперед сельское хозяйство, завоевали любовь и уважение крестьян. Каждое крестьянское хозяйство получает помощь государства в обработке земли.

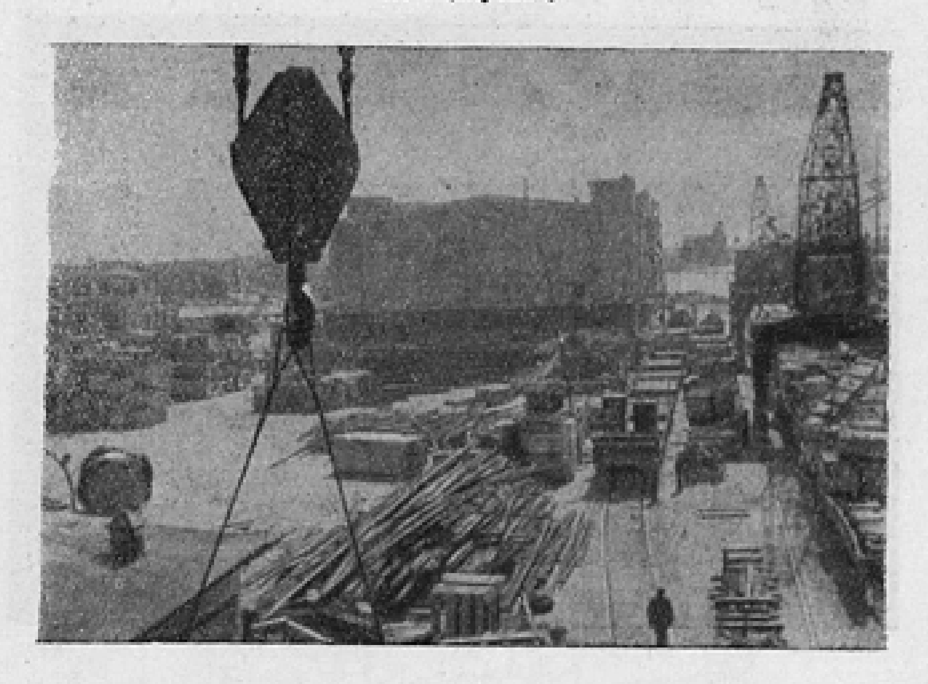
Широко, правда несколько статично, развернут в фильмах рассказ о культуре, науке, искусстве республик, о вдохновенном творчестве советских ученых, писателей, художников, артистов и скульпторов.

Вот Сталинабад — столица советского Таджикистана. Здесь 47 вузов и техникумов, Таджикский филиал Академии Наук СССР. Здесь горячими аплодисментами награждают зрители народного артиста СССР таджика Мухамеджана Касымова, блестяще сыгравшего роль Отелло на сцене Государственного драматического театра. Здесь тысячи школ, всюду, в самых неприступных, далеких уголках республики. А ведь рядом Индия, 92 процента народа которой неграмотны!

Большое познавательное значение имеют кадры, повествующие о древней культуре советских народов. Одиннадцать веков из уст в уста передается величайшая поэма киргизского народа о героических подвигах богатыря Манаса в борьбе за свободу и независимость. К могиле Манаса приходят юные богатыри советской Киргизии — герои Отечественной войны. Когда смотришь эти кадры, вспоминаются слова М. И. Калинина, сказанные им на совещании учащихся средних школ Бауманского района Москвы: «С каким восторгом раскованные народы восстанавливают в памяти образы своих эпических и исторических героев. Они отображают их в своих лучших художественных произведениях, которые везут на показ в Москву—сердце советских республик, где каждый из них хочет как бы сказать всем народам СССР: смотрите, я являюсь не из чьей-то милости членом великого союза народов, я не человек без роду и племени, — вот моя родословная, которой я горжусь, и хочу, чтобы и вы, мои братья по труду и по защите лучших идеалов человечества, полюбовались моей родословной!». Эти слова вспоминаются и в связи с фильмами о советской Латвии и Советской Эстонии.

Новая советская жизнь этих республик показана в фильме как результат многовековой борьбы эстонского и латышского народов за свою свободу. В кровавой борьбе с немцами, с собственными капиталистами и помещиками, с царизмом эстонские и латышские рабочие всегда шли вместе с русским рабочим классом. Тема сложившегося в совместной борьбе священного братства, выросшего теперь в великое братство народов, хорошо выражена в фильме, кадры которого как бы говорят — «смотрите, я являюсь не из чьей-то милости членом великого союза народов, я не человек без роду и племе-

Кадр из фильма «Советская Латвия». Сценарий и текст Б. Агапова. Режиссеры: С. Гуров, Л. Кристи. Операторы: Т. Бунимович, Г. Гибер, А. Семин, Б. Соколов, И. Касаткина, А. Гайгалс, Я. Марченко, Ю. Монгловский, В. Масс, М. Посельский, Б. Небылицкий, А. Щекутьев.



ни, — вот моя родословная, которой я горжусь». Эта родословная — в огнях восстания Юрьевой ночи, священных реликвиях — знаменах революции 1905 года, развевавшихся на улицах Таллина, в борьбе эстонских подпольщиков против царского режима, рука об руку с Михаилом Ивановичем Калининым, станок которого в цехах старого завода «Вольта» оберегается как святыня. Эта родословная в таких людях, как старый мастер Иосиф Викентьевич Якович, который первый рванул шнур заводского гудка, призвавшего либавский пролетариат к всеобщей стачке. После революции Ленин пожал ему руку в Смольном. Эта родословная — в тесной связи замечательного латышского поэта Яна Райниса с передовой революционной русской мыслью, в близости художника Яна Розенталя к творчеству Ильи Репина, в дружбе почетного члена Академии Наук Латвийской ССР профессора Блюмбаха с великим Менделеевым, в славных традициях Тартусского университета, в стенах которого читал лекции знаменитый русский хирург Пирогов. Эта родословная, — наконец,—в бессмертных подвигах эстонцев и латышей, участвовавших в рядах Латышской дивизии и Эстонского стрелкового корпуса Советской Армии в боях за освобождение советской земли от врага.

В волнующих эпизодах передана дружба советских народов и в фильмах «Советская Киргизия» и «Таджикистан». Полон эпической силы рассказ о том, как колхозники Киргизии собрали в подарок колхозам, пострадавшим от немецкого нашествия, 130 тысяч голов скота, как гнали отары через горы и долы в Россию, на Украину и в Белоруссию. Высокое чувство братства советских людей передано в кадрах фильма «Таджикистан»: старая русская женщина, русская мать приходит на могилу таджика Баходура Рустамова, павшего смертью героя на русской земле.

Глубокая идейность, острая политическая направленность сочетаются с высоким художественным уровнем фильмов, хотя авторы по-разному решают стоявшие перед ними задачи. Работу М. Слуцкого в фильме «Советская Киргизия» отмечают смелый, темпераментный монтаж, режиссерская изобретательность в построении отдельных эпизодов и романтическая приподнятость фильма в целом. Мастерство подлинного художника ощущаешь в решении эпизода встречи старой киргизки со своей дочерью, учащейся в балетной студии. Однако, к сожалению, таковы далеко не все эпизоды фильма. Рассказ Слуцкого о республике носит общий, порой плакатный характер. Автор фильма не входит с аппаратом в гущу жизни, у него мало живых, человеческих наблюдений. Внутри фильма не всегда есть смысловые переходы от эпизода к эпизоду, порой в расположении материала заметна некоторая рыхлость. И все же фильм захватывает, заставляет, не отрываясь, следить за экраном. В чем же «секрет» воздействия фильма? В том, что, превратив плакатность в прием, Слуцкий пронизал весь материал великолепным ритмом движения. Динамичный, стремительный монтаж фильма особо созвучен тем его местам, в которых Слуцкий рассказывает о борьбе за пятилетку. В одухотворенных лицах строителей, в радости труда, в грохоте взрываемых скал, нарушающем дикость мест, где раньше не ступала нога человека, а теперь возникают водохранилища, рудники, железные дороги, Слуцкий передает великую патетику наших дней, ритм борьбы, поступь большевиков в новом наступлении — наступлении на фронте послевоенной пятилетки. Эта тема из всех четырех фильмов наиболее выразительно решена в «Советской Киргизии».

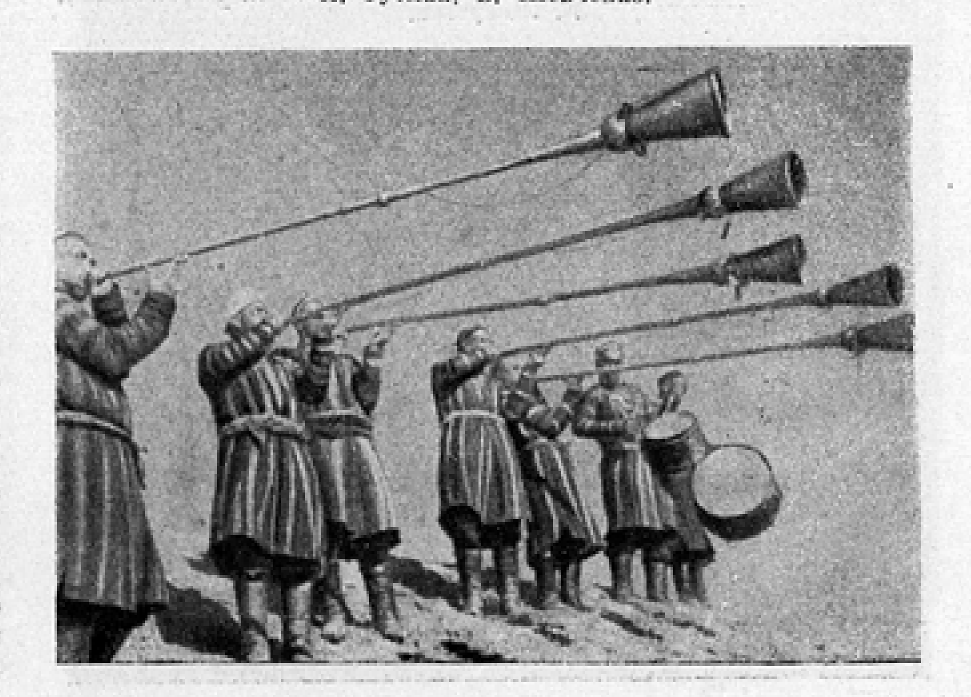
Фильмы «Советская Эстония» и особенно «Таджикистан» менее эмоциональны, в них меньше изобретательности, авторской выдумки при построении отдельных эпизодов, но больше глубины проникновения в жизнь. Серьезного внимания заслуживает попытка режиссера Л. Степановой и сценариста И. Бачелиса развить уже имеющийся опыт введения в документальный фильм сюжета. Фильм «Таджикистан» начинается встречей вернувшихся с войны фронтовиков. Аппарат выделяет одного из них — Золотая Звезда героя украшает его грудь. Стихает торжество встречи и вот «снова видит воин, как тихое утро встает над кровлями кишлаков». Весь последующий рассказ о республике ведется с точки зрения героя-воина, снова увидевшего землю родного Таджикистана. Этот прием дает возможность прибегать к отступлениям: воин вспоминает долгий свой путь к дому, возникают кадры Отечественной войны, ратного труда солдат-таджиков.

В «Советской Эстонии» сюжетный стержень, на который нанизан весь материал фильма,—весна. Балтийские волны омывают эстонские берега, ветер моря несет дыхание весны. Но весна в фильме это не только пробуждение природы, нет, это весна народа, первая мирная весна, время труда и возрождения. На дикую землю острова Саарема машинно-тракторные станции прислали тракторы. Плуг поднимает целину. Бывший батрак Освальд Олеск получил от советской власти землю. Так началась для него эта весна. Весенним оживлением, гулом стройки наполнился советский Таллин. Тема весны, вырастающей в образ счастливой советской жизни, полной творчества и созидания, связывает воедино кадры фильма, окрашивая их в теплый, радостный тон.

В фильме «Советская Латвия» нет сквозного сюжета и все же он смотрится как увлекательная повесть. Материал фильма связывают судьбы простых советских людей, своими руками строящих новую, социалистическую жизнь.

Именно в показе советского человека, великолепных качеств, проявленных им в Великой Отечественной войне и каждый день проявляемых в трудовых буднях,—сила наших документальных фильмов, их отличие от кинофальшивок буржуазной документальной кинематографии, которая боится сказать правду народу и правду о народе. Наши же документалисты говорят народу великую советскую правду, показывают тех, кто ее созидает, — советских людей. Замечательные люди Эстонии, Латвии, Киргизии, Таджикистана показаны в этих фильмах. Однако в большинстве случаев это портретный показ людей, живой, выразительный, но все же портретный. Только в «Советской Латвии» и отчасти в «Советской Эстонии» люди показаны глубже, многогранней, ярче. В фильме «Советская Латвия» весь рассказ о стране ведется через людей, их биографии, их поступки, их быт. Именно это придает

Кадр из фильма «ТАДЖИКИСТАН». Режиссеры: Л. Степанова, Б. Кимиагаров. Операторы: И. Барамыков, М. Каюков, А. Семин, И. Гутман, Б. Шевченко.



фильму сердечность, эмоциональность, идущую уже не от эмоциональности плаката. В этом—принципиальная важность работы Б. Агапова, С. Гурова и Л. Кристи. Они избрали трудный путь и добились большого успеха. Известно, как сложна документальная съемка людей, поведение даже самого непосредственного, общительного человека сковывается сверканием «юпитеров» и треском кинокамеры. Режиссеры и операторы фильма «Советская Латвия» сумели заснять своих героев в самой гуще жизни, и правда жизни в их фильме сверкает неповторимой яркостью своих красок. Поэтому зрителю становится близкими и родными крестьянин Янис Кактыныш с его семьей и старый латышский большевик Подниекс, рыбак Глузда и дедушка Бенсон. Очень хороши эпизоды, посвященные старой гвардии рабочего класса Латвии, ветеранам «Красного металлурга»— мастеру Иосифу Яковичу, литейщику Янишу Струпе и др. Кадры прохода Яковича по цеху, совещания ветеранов завода у директора по своей силе напоминают лучшие кадры «Встречного».

Особенно мастерски запечатлен в фильме образ Марты Зиминьш, замечательной женщины новой Латвии. С детских лет она была батрачкой. Если бы не советская власть, так бы и осталась она на всю жизнь рабыней помещика. Социалистический строй открыл новый путь для простой крестьянки. Вот когда нашлось применение для ее энергии, ума, честности, ее таланта крестьянского вожака. Народ избрал ее председателем сельсовета, депутатом Верховного Совета СССР. Из отдельных штрихов, зафиксированных кинокамерой, вырисовывается обаятельный образ советской патриотки. Марта Зиминьш на поле, на уборке ржи. Умелыми, любящими труд крестьянскими руками вяжет она снопы. Марта Зиминьш на улицах села, в своей квартире, беседует с односельчанами. Они делятся с ней своими сокровенными мыслями, ищут и получают помощь в самых различных житейских делах. Марта Зиминьш после уборки во главе первого обоза, везущего хлеб государству. Наконец, Марта Зиминьш в Москве, в Кремле, на Сессии Верховного Совета СССР. Лаконичные кадры, но в них дана глубокая характеристика героя.

Успехи, достигнутые авторами «Советской Латвии» в показе советских людей, обогащают наше документальное кино.

В фильмах о советских республиках, которые будут созданы в дальнейшем, следовало бы больше поработать над тем, чтобы лучше, многообразнее передать своеобразный колорит национального быта, обычаев, народных традиций. Правда, в «Советской Эстонии» красочно показаны певческий праздник, свадьба со всеми ее национальными особенностями; в «Советской Латвии» — народный праздник Лиго; в «Советском Таджикистане» — традиционный праздник весны. Но дело не только в праздниках. Хотелось бы, чтобы авторы фильмов проявили более пристальное внимание к национальным особенностям жизни и культуры советских народов, о которых они рассказывают. Это обогатило бы фильмы новыми, яркими деталями, эпизодами, придало бы им больше своеобразия и оригинальности.

Операторская работа во всех четырех фильмах заслуживает высокой оценки. Выделяются красочные пейзажи Киргизии и Таджикистана Великолепны кадры, показывающие колхозное изобилие Таджикистана, перегон скота через снежные перевалы в Киргизии. Операторы сумели найти правильную тональность фотографии, ракурс, выразительные композиции для показа расцвета промышленности и сельского хозяйства.

Дикторский текст, являющийся важнейшим компонентом фильмов, требует более подробного разбора. Оценивая кратко работы Агапова в «Советской Латвии», Бачелиса и Каменогорского в «Таджикистане» и «Советской Эстонии», Ямпольского в «Советской Киргизии», следует отдать преимущество тексту Агапова. Он по-настоящему литературен, насыщен познавательными данными, точен, выразителен. Агапов старается дополнять изображение, расширять рамки кадра, обогащать характеристику людей, фактов, явлений. И лишь иногда он сбивается и текст начинает повторять кадры, излагать изображаемое.

Есть много удачных находок у Бачелиса и Каменогорского «Восемьсот маленьких островов выслала земля на разведку в море — навстречу весне» — это хорошо. Но здесь же встречаются и «пусть пляшет молодость» и «прекрасное завтра» — это уже плохо, банально. Прекрасное качество работы Бачелиса — умение умно связывать текстом отдельные, казалось бы, никак не связуемые эпизоды. Этим автор текста помогает стройной организации материала.

В музыкальном оформлении фильмов участвовали лучшие национальные композиторы. Это обеспечило подбор оригинальной музыки, обогатило фильмы. Наиболее серьезно, ответственно подошла к музыкальному оформлению своего фильма режиссер Л. Степанова. В большой культуре музыкального оформления фильмов «Советская Эстония» и «Таджикистан» также видна длительная, вдумчивая работа режиссеров совместно с композиторами — Вильямом Реманом и С. Баласаняном.

Хочется закончить статью о фильмах, посвященных нашим советским республикам, рассказом о том, как был принят фильм «Таджикистан» в далекой Болгарии, в селении, заброшенном в гуще Родопских гор. Доставленный в село обществом «Болгаро-советская дружба», этот фильм по требованию зрителей был показан четыре раза подряд! Зрителям не хотелось уходить от экрана, который рассказывал о советской жизни. Они говорили: «Да, о такой жизни мечтали наши деды, отцы, за такую свободную жизнь умирали наши братья, мужья, сыновья в партизанских отрядах. Мы хотим жить такой же свободной жизнью. Это настоящая демократия...».

Будем же помнить о великом назначении советской документальной кинематографии! Документальные фильмы о советских республиках учат жизни миллионы людей нашей страны, они знакомят с этой жизнью миллионы людей за рубежом, выполняя тем самым великую прогрессивную роль. Используя богатый опыт лучших фильмов о советских республиках, будем делать их еще более мастерски, еще более вдохновенно!

Кадр из фильма «СОВЕТСКАЯ КИРГИЗИЯ». Сценарный план Аалы Токомбаева и М. Слуцкого. Режиссер М. Слуцкий. Операторы: А. Фролов, М. Аранышев, С. Авлошенко.



„ВЕСНА"

Р. ЮРЕНЕВ

У Григория Александрова своя творческая манера, у его фильмов — всегда дискуссионных — свое лицо и своя судьба.

Сейчас, когда последняя комедия Александрова — «Весна» — прошла по экранам страны и встретила довольно единодушное одобрение прессы, отметившей жизнерадостность, бодрость, даже поучительность фильма и упомянувшей «ряд несущественных недостатков», хочется вновь поговорить о несомненных достоинствах этого фильма, о его недостатках, весьма существенных, и найти место для «Весны» как в творчестве самого режиссера, так и в общем процессе развития нашего киноискусства.

Александров создал пять комедий в течение тринадцати лет. В 1934 году вышли «Веселые ребята» — джазовое ревю, первая советская музыкальная комедия. Затем зритель увидел «Цирк» (1936), «Волгу-Волгу» (1938), «Светлый путь» (1941) и, наконец, после шестилетнего перерыва, «Весну». Все фильмы еще живы: их можно встретить на экранах периферии и даже Москвы. Их помнят и с удовольствием смотрят вновь, особенно «Волгу-Волгу». Песни, рожденные ими, прочно вошли в быт. Музыкальная фраза «Широка страна моя родная» звучит ежедневно в позывных советских радиостанций.

«Веселые ребята» были смелым экспериментом. Эксцентрика, буффонада, джаз-ревю — все это было непривычно для нашего киноискусства. Часть критики встретила новинку в штыки. Была драка. Хулители не стеснялись в терминологии. Но «тот, кто с песней по жизни шагает, тот никогда и нигде не пропадет!» Народ принял песню, полюбил веселых и симпатичных героев, посмеялся над забавными трюками и, улыбаясь, согласился с нехитрой моралью фильма. Эксцентрическая музыкальная комедия оказалась жизнеспособной, нужной. И Александров пошел дальше.

«Цирк» продемонстрировал зрелое и высокое мастерство. В этой прекрасной комедии мысль о превосходстве нашей социалистической морали над моралью буржуазной, о чистоте и правде наших общественных взаимоотношений, о радости нашей жизни, о силе и красоте нашей страны была проведена убедительно, ярко и смело. Были споры и вокруг «Цирка». Судили о комедии и мелодраме. Что ж, мелодрама, так мелодрама. И этот жанр оказался жизнеспособным, нужным. И Александров пошел дальше.

«Волга-Волга» снова заставила критиков спорить. Фильм был уязвим со стороны сюжета. Конфликты и сюжетные линии действующих лиц, на самом деле, не сплетались достаточно стройно. Но ясной и свежей была мысль о народности нашего искусства, радостно звучала песня о Волге, молоды и привлекательны были герои, остры и злы сатирические эпизоды. Фильм был органически музыкален и по-настоящему смешон. Комедийные приемы, реплики, трюки были оригинальны, естественны и легки.

Жаль расставаться с воспоминаниями о «Цирке» и «Волге-Волге», о фильмах, любимых миллионами зрителей, не хочется прекращать о них разговор, потому что придется сказать, что Александров выше их не поднялся, а говорить это горько.

«Светлый путь» принес разочарование многим сторонникам и ценителям творчества Александрова. В фильме, особенно в первой его половине, было много остроумного, свежего и трогательного. Сказка о Золушке была рассказана по-новому. Образ простой деревенской девушки Тани, нашедшей счастье в творческом труде, был правдив и благороден. Но вторая половина фильма, перегруженная тяжеловесными в своей пышности, ненужными и даже непонятными аттракционами, была напыщенной и претенциозной. И странно — о фильме не спорили. Критика ограничилась кислыми комплиментами. В творчестве Александрова наступил кризис. Шестилетний перерыв между «Светлым путем» и «Весной» был заполнен двумя или тремя неудачными попытками продолжать работу над комедией и перейти на другой жанр и упорной, почти четырехлетней, изобилующей трудностями и сомнениями, работой над комедией «Весна».

Является ли «Весна» новой, полной и безоговорочной победой Александрова? Я убежден, что нет. Достоинства фильма очевидны, но и недостатки его многочисленны и велики.

О чем этот фильм?

Право же, было бы трудно ответить на этот простой вопрос, если б Александров, сознавая это, не попытался ответить на него устами своих героев. В конце фильма, перед заключительными куплетами, герои декларируют, что это фильм о весне в сердцах людей, о некоторых, пожалуй, слишком замкнутых ученых, не видящих всего разнообразия и всей прелести жизни, и о некоторых, пожалуй, слишком поверхностных работниках искусства, недостаточно хорошо изучающих свой материал.

Хорошо, согласимся, что каждая из этих тем и все они, вместе взятые, могут лечь в основу комедии. Но обратим внимание на некоторую, пожалуй, слишком витиеватую, неопределенную и осторожную формулировку.

Александров как-то назвал искусство комедии снайперским искусством. Действительно, в комедии особенно точен должен быть прицел, быстры реакция и ориентировка, тверда рука. Прицел и ориентировка у Александрова отличные. Однако твердости руки для четкой, острой, комедийной обрисовки своих персонажей у него нехватило.

Весна в сердцах людей — эта тема удалась Александрову.

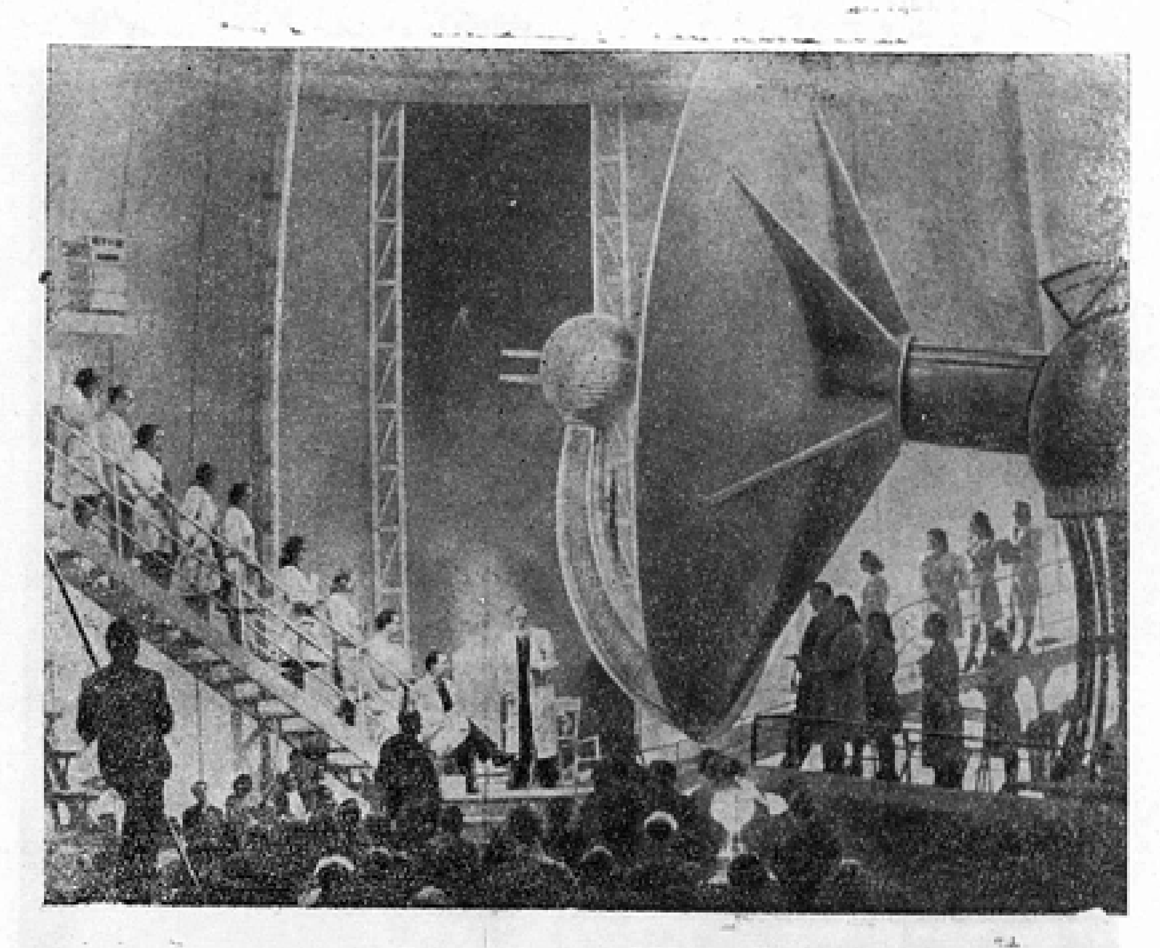
...И я
как весну человечества,
рожденную
в трудах и в бою,
пою
мое отечество,
республику мою!

Эти строки Маяковского, прозвучавшие с экрана, являются как бы лейтмотивом эмоционального строя фильма. Фильм радостный, светлый, поистине весенний. Огромное достоинство Александрова — это его жизнерадостное, молодое жизнеощущение, не изменяющее ему никогда, заставляющее забывать о недочетах его картин, искренне увлекаться его героями, радоваться и смеяться вместе с ними. Именно этот бодрый, приподнятый, юношеский тонус творчества Александрова, характерный для всего советского искусства вообще, делает его комедии особенно доходчивыми. «Какой запас веселости у этих русских, — писали не без зависти о фильмах Александрова за границей,— сколько жизни и бурной радости!»

И эта «веселость» Александрова разнообразна и всеобъемлюща. Иногда она патетична. Например, в начале фильма. Солнечное утро на свежих, влажных от поливки улицах и площадях Москвы. Строй девушек в белых платьях. Звонкие голоса поют марш... Иногда она лирична. Чудесные вечерние и лунные пейзажи Москвы. Весенние прогулки влюбленных... Иногда эта веселость переходит в буффонаду, в фарс. Сцена «сумасшествия» Маргариты Львовны с цирковым кульбитом на лестнице. Бубенцов в шкафу... Иногда эта веселость злая, точнее, это прекрасная злость веселого, здорового человека на все уродливое, глупое, грязное, что осталось еще непреодоленным нами. Вся фигура Бубенцова — от его «кипучей деятельности» на киностудии до каскадного номера «неосторожного обращения с атомной энергией» — образец веселой и злой сатиры.

Общий тон картины — веселый, весенний, молодой. Тема весны решена, несомненно, удачно.

Вторая тема — о «некоторых» ученых. Здесь все как-то зыбко, неопределенно, порою противоречиво. Если профессор Никитина была «сушеной акулой» только в глазах пошляка Бубенцова, близорукого и неосведомленного Громова, легкомысленного Мухина, поверхностного Рощина и некоторых других персонажей фильма, то не слишком ли единодушно это мнение (к которому, кстати, отчасти присоединяется и круг ученых, друзей Никитиной), чтобы не возбудить у зрителя впечатление о ее действительной замкнутости и чудаковатости? Тогда почему же так усердно разоблачается это мнение о Никитиной? Если же Никитина действительно страдала этими нестрашными недостатками, тогда слишком уж легко происходит ее «перестройка», и где же? На киностудии! Ведь уверять зрителя в том, что крупный ученый, умная, культурная, талантливая женщина впервые ощутила все радости и поняла все многообразие жизни, побывав на съемках каких-то историко-литературных эпизодов, так же наивно, как верить, что можно понять все многообразие нашей жизни, просмотрев одну музыкальную комедию, скажем, ту же «Весну»!



Кадр из фильма «ВЕСНА». Постановка Г. Александрова, оператор Ю. Екельчик.

Да и как показана эта киностудия, вызвавшая столь радикальные изменения в характере Никитиной?

Здесь мы переходим к третьей теме фильма — к теме о «некоторых» работниках искусства и о роли искусства в пробуждении весны в сердцах людей.

Честное слово, я не могу разобраться в том, что же хотел сказать Александров о студии и о киноискусстве. Может быть, он иронически насмеялся над пресловутыми «порядками», еще бытующими у нас на производстве? И правда! Режиссер для картины об ученых просматривает двойняшек, бегающих на руках, потом ставит картину, перестраивая «на ходу» основной образ под давлением молодой опереточной артистки, и, сорвав несколько съемок, спохватывается и начинает вновь собирать материал (экскурсия в Институт Солнца.).

Другие режиссеры снимают нечто вроде хрестоматии по литературе. Надо сказать, что в действительности наши студии заняты съемками совсем других картин. А у Александрова Пушкин читает стихи на мостике через Мойку, под который проплывает нечто вроде венецианской гондолы. Два Гоголя, равно карикатурных, спорят об интонациях в гоголевской фразе. Маяковский, у которого похож только жилет, читает стихи на фоне финала из «Цирка» или документальных съемок физкультурного парада 1946 года. Наконец, донельзя нафиксатуаренный Глинка, закатив глаза в сладчайшем «фермато», хватает посторонюю, случайно забредшую на съемки Никитину под руку и влечет в гигантский павильон, где в устрашающих ракурсах операторы снимают балы да танцы не то из «Сусанина», не то из осужденного варианта «Адмирала Нахимова»...

Да, это злая насмешка! Но почему же умная и честная Никитина не бежит в гневе и страхе из этого кинобедлама, а настолько проникается уважением к киноискусству, что расцветает душой и влюбляется в режиссера? Почему чуткая и талантливая, хоть и юная и опереточная Шатрова, так стремится в кино? Может быть, потому, что на театре дела идут еще хуже?

И правда! Что это за странное представление идет на сцене вымышленного Театра оперетты? Красивые девушки в черном бряцают на арфах, помахивая длинными обнаженными ногами; балерины в пачках трепещут на пуантах и склоняются на руки каких-то драгун или ливрейных грумов; звучит неаполитанский ансамбль и льется томный вальс-бостон из уст знойной брюнетки; страдает комик в костюме льва... А когда это все отрепетировано, то уже на премьере Руслан рубится с чертями и помощник кинорежиссера врывается на сцену в костюме испанского идальго...

Может быть, мне изменила память



Кадр из фильма «ВЕСНА». Н. К. Черкасов в роли Громова и Л. П. Орлова в роли Шатровой.

при перечислении всех этих номеров. Но Александрову явно изменило чувство меры и художественного вкуса в построении этого громоздкого, сумбурного и затянутого ревю.

«Экскурсии» на киностудию и в театр — явно самые слабые эпизоды «Весны» — отяжеляют фильм, путают его драматургическую концепцию, утомляют и сбивают с толку зрителя. Подчас они сделаны изобретательно, сняты превосходно, в них вкраплены очень смешные сценки и персонажи (вызов «дипломатов», гримерша, директор оперетты), но все труды, затраты, изыски и находки всего коллектива создателей «Весны» тонут в пышной безвкусице и драматургической никчемности этих непомерно разросшихся, паразитарных сцен.

Из-за этих сцен получают неверное освещение и такие важные для идейного содержания фильма персонажи, как режиссер Громов и артистка Шатрова. По замыслу автора — это талантливые, честные, принципиальные, ищущие художники, со свойственными, конечно, людям искусства (да и жанру комедии) странностями и недостатками. Но, принимая активное участие в бестолковщине этих ревю, и Громов и Шатрова становятся и глупее и мельче, чем хотели авторы сценария. Впрочем, этот недостаток частично исправляется актерами. Но об этом ниже.

Если снова вернуться к прежним комедиям Александрова, то можно проследить интересное обстоятельство. Недостатки его фильмов всегда основывались на неполноценном качестве сценариев или же на неправильной, произвольной трактовке режиссером замысла сценаристов.

Во всех своих комедиях Александров выступает как автор или соавтор сценария. Александров—талантливый сценарист. Он много работал над сценариями известных немых фильмов Эйзенштейна. По его сценариям поставлены хорошие немые фильмы «Девушка с далекой реки» (1927, режиссер Е. Червяков) и «Спящая красавица» (1929, режиссеры братья Васильевы). Однако, выступая сценаристом собственных комедий, Александров или пренебрегает основными элементами кинодраматургии («Веселые ребята», по его собственному определению, — «двенадцать музыкальных аттракционов, соединенных приблизительным (!) сюжетом») или, как в «Волге-Волге», затягивает и усложняет сюжет так, что режиссеру Александрову приходится выручать своим блестящим мастерством Александрова-сценариста. Создавая сценарий в соавторстве с писателями, Александров часто входит с ними в противоречия и нарушает авторский замысел. И. Ильф и Е. Петров отказались продолжать работу над «Цирком». Бытовая комедия В. Ардова «Золушка» была переделана Александровым в какое-то героико-фантастическое обозрение, что и испортило фильм.

Сценарий А. Раскина и М. Слободского, сделанный ими на основе их обозрения «Звезда экрана», скажем прямо, был сценарием слабым. Но там сюжет развивался закономерно и характеры героев не были столь противоречивы, как в фильме. Александрову, как и его герою Громову, пришлось перестраивать сценарий на ходу. Справедливость требует отметить, что фильм много лучше обозрения, что Александров, Раскин и Слободской кардинально и довольно успешно переработали вещь. Александров внимательно отнесся к лучшему в сценарии — к остроумному, легкому, бойкому диалогу. Но в то же время он увлекся вставными номерами, решил их независимо и часто вопреки сценарию. Вот и получились снова музыкальные аттракционы, соединенные, если не случайным, то основательно общипанным сюжетом.

Противники испокон веков винят Александрова в некритическом заимствовании приемов американских комических ревю. Это было справедливо во времена «Веселых ребят». С тех пор Александров настолько вырос, что его приемы заимствуются американцами; режиссер вполне самостоятелен в своем методе, и ошибки его — «отечественного» происхождения. Основой ошибок Александрова является не столь «западничество», сколь неумение преодолеть старинную формалистическую теорию С. М. Эйзенштейна о кино как «монтаже аттракционов». Сам Эйзенштейн давно эту теорию опроверг, а Александров продолжает следовать ей, принося в жертву эффектным аттракционам — типа полетов в автомобиле или странных опереточных ревю — драматургию и стиль сценария, отчего страдают в первую очередь идейное содержание, человеческие характеры и сюжеты его фильмов. Там, где Александрову удается сделать свои аттракционы органичными для сюжета («Цирк», «Волга-Волга», отчасти «Веселые ребята»), там он одерживает большие победы; там же, где он вводит их независимо или вопреки характерам и сюжету, там он терпит поражение. Так случилось во второй половине «Светлого пути», так случилось и со вставными номерами «Весны».

Бесспорно, Александров знает все о разрыве формы и содержания, о вреде формалистических теорий и т. д. Но он не замечает, что, идя не от сценария к фильму, а приспосабливая сценарий к независимо от него задуманным аттракционам, он отрывает форму от содержания, впадая тем самым в обыкновенный формализм.

Но вернемся к разбору фильма.

Я много и пристрастно говорил о недостатках «Весны». Это — долг критика, любящего творчество Александрова и выступающего, к тому же, на страницах специального журнала.

Основным достоинством «Весны» является превосходная работа актеров.

В первую очередь это относится к Любови Орловой.

Актриса широкого диапазона, большого обаяния и блестящей техники, Орлова в двух ролях «Весны» продемонстрировала весь арсенал своего зрелого, отточенного мастерства. Она поет, танцует классические и характерные танцы, отбивает чечетку, играет на рояле. И весь этот дивертисмент эффектного внешнего действия не мешает ей уверенно и точно вылепить два совершенно различных человеческих характера.

Актриса Шатрова молода, наивна, легкомысленна и талантлива. В веселой суматохе комедийных перипетий Орлова как бы успевает заметить в своей героине черты моральной чистоты, серьезной любви к искусству. И именно эти качества, выраженные актрисой тонкими, но уверенными штрихами, делают образ Шатровой привлекательным и живым.



Кадр из фильма «ВЕСНА», Л. П. Орлова в ролях Никитиной и Шатровой

Профессор Никитина, вопреки неконкретности и противоречивости роли, показана Орловой как умная, энергичная, передовая женщина. В начальных сценах фильма (в автомобиле, где огромные очки и преувеличенная рассеянность заставляют Орлову слишком усиленно комиковать, и в институте, где слишком подчеркиваются сухость и резкость профессора) Орлова говорит как бы не своим голосом, напоминая взрослого и серьезного человека, внезапно решившего «разыграть» кого-нибудь по телефону. Приемы Орловой кажутся преувеличенными, условными, хотя в них есть и легкость и настоящая веселость. Но по мере развития образа Орлова находит в нем все больше и больше живых человеческих черт. Она с большим юмором и тактом подчеркнула в характере Никитиной элементы молодого женского любопытства, застенчивости, робости и смелыми, широкими штрихами дала волю, ум, непримиримость, прямоту.

Во всех своих комедийных ролях Орлова различными средствами, но с неизменным успехом добивается самого сложного и самого важного: она создает положительные комедийные образы. Эксцентрическая Анюта, неунывающая Стрелка, скромная Таня Морозова — молодые советские девушки, чистосердечные, веселые, талантливые. Марион Диксон, обретающая новую советскую родину, тоже обладает этими качествами. И в «Весне» Никитина и Шатрова, столь разные и столь схожие, равно привлекают нас своей жизненной правдивостью, которой не мешает комедийная условность приемов и средств. Особенно это очевидно в Никитиной. Орловой веришь: да, это советская ученая — умная, светлая голова, прямой, энергичный характер, доброе, чуткое сердце. И ни на минуту не забываешь, что образ комедиен. Это большая победа, подлинное мастерство.

Николай Черкасов оказался в «Весне» не только лишенным привычных для этого блистательного актера средств перевоплощения, но и лишенным роли вообще, если под словом «роль» понимать комплекс каких-то человеческих черт, каких-то драматических действий. Если отвлечься от образа Черкасова и попытаться представить себе режиссера Громова каким-либо другим, на мысленном экране возникнет белое пятно, пустота. Какой он, этот Громов? Да никакой! Ну, если хотите, неумный резонер. И, несмотря на очевидную пустоту роли, Черкасову удается сделать Громова, если не умным, то обаятельным, если не значительным, то симпатичным. Обаяние артиста, его естественная, свободная манера, его мягкий юмор так привлекательны, что покоряешься ему и начинаешь верить в реальность создаваемого им образа.

Ростислав Плятт неистощим на комедийные выдумки, удивительно разнообразен, легок и смешон. Ф. Раневская и он играют фарс, со всеми атрибутами этого непритязательного зрелища. Плятт чихает в шкафу, роняет стеклянную посуду, проваливается сквозь землю и возникает вновь в чудовищных лохмотьях, у него двоится в глазах, он ползает на четвереньках. Раневская сходит с ума, делает кульбиты на лестнице, примеряет нелепые шляпы, капоты, букли, воркует, как голубица, и вращает вытаращенными глазами. И вся эта клоунада, точно и безотказно вызывая смех, нигде не переходит в паясничанье, нигде не заслуживает упрека в нажиме или в дурном вкусе. И если незадачливая Маргарита Львовна очень смешна, но только смешна,— Бубенцов и смешон, и отвратителен, и опасен.

Подобно Ильинскому-Бывалову, Плятт-Бубенцов — образ сатирический, образ острый и боевой. Наглость, невежество, стяжательство разоблачены Пляттом с прекрасной веселой злостью, всеми средствами, со всей силой.

Трогателен и смешон в своей суетливости помреж Мухин, в мягкой и сдержанной манере исполненный покойным ныне Н. Н. Коноваловым. Очень хороша Рина Зеленая в маленькой роли сварливой и развязной кинематографической гримерши. Актриса работает и сочно и скупо. Мелкий, но точный жест, филигранная скороговорочка.

Из основных исполнителей неудачен только М. Сидоркин в роли журналиста Рощина. Артист манерничает, искательно заглядывает в объектив, беспомощно пытается комиковать. Красивая внешность в данном случае только портит дело, и образ Рощина вышел слащавым и неубедительным. Б. Петкер не использовал комедийных возможностей роли директора оперетты. Неудача этих образов не снижает, однако, общего прекрасного уровня актерской игры в «Весне».



«ВЕСНА». Н. К. Черкасов в роли кинорежиссера Громова.



«ВЕСНА». Л. П. Орлова в роли Шатровой.

Операторская работа Ю. Екельчика и исполнителя комбинированных съемок Г. Айзенберга заслуживает самых высоких похвал. Г. Айзенберг, снимая «двух Орловых» в одном кадре не только добился предельный чистоты, но и нигде не нарушил естественности и гармоничности композиции кадра ради трюка не стеснил движений актрисы, нигде не «выпятил» приема, что свидетельствует о несомненном вкусе и мастерстве.

Творческая манера Ю. Екельчика своеобразна и отлична от манеры других советских операторов. Можно оспаривать стремление Екельчика к сложной композиции, к эстетизации снимаемых объектов, к красивым, «заметным» приемам. Екельчик любит строить кадр как бы в нескольких плоскостях и в разных тональностях. Он окутывает изображение легкой дымкой и любовно выделяет черный силуэт или белое пятно. Он охотно прибегает к контражуру на переднем плане и высвечиванию объектов в глубине что придает кадру глубину и оригинальность. Он перечеркивает кадр по нескольким диагоналям, создавая сложные композиции, и ищет изысканные ракурсы. Все это придает фильму прихотливое изящество, несколько подчеркнутую нарядность.

Этого обычно избегают советские операторы, создавшие свой стиль, сдержанный, спокойный, ясный, строгий.

Но весь строй «Весны», ее жанр, ее установка на праздничность и богатство оправдывают и даже предопределяют манеру, избранную Екельчиком. Эта манера определяется содержанием и хорошо выражает содержание фильма, следовательно, она органична и правомерна. В своем стремлении украсить кадр Екельчик никогда не забывает актера, закономерно выдвигая его на первое место. Правда, иногда актер становится лишь деталью композиции, созданной оператором («лунные» эпизоды, ревю), но и это обусловлено содержанием эпизода. Когда необходимо, Екельчик уделяет все внимание актеру и умеет ему помочь яркой и острой портретной характеристикой. Орлова многим обязана Екельчику, нашедшему для Никитиной и для Шатровой различные краски и тем облегчившему актрисе создание двух столь различных образов. Но если даже крупные планы Екельчика могут вызвать упреки в украшенности, в изысках, то всеобщее признание должен завоевать городской пейзаж.

Чудесный город Москва, ее широкие улицы, просторные площади, величественные здания и нарядные парки, ее кипучие магистрали и тихие переулки, ее набережные и сады воспеты Екельчиком с прекрасным лиризмом, в радостных тонах. Утренние пейзажи дышат свежестью, ясностью очертаний. Мерцающий, растворяющий предметы лунный свет передан с большой поэтичностью. Но особенно хороши вечерние пейзажи с мягким светом, высоким и нежным небом, с легкой дымкой уходящего дня.

Екельчик прекрасно понял и отобразил стиль Москвы, ее архитектурный облик — гармоничный и разнообразный, ее кипучий, напряженный жизненный модус. Красавица-столица получила к своему 800-летию достойный портрет.

Музыка занимает в «Весне», как и во всех картинах Александрова, очень значительное место. Однако после безоговорочного успеха музыки первых трех фильмов, музыки, благодаря которой фильмы так популярны, И. Дунаевский, блеснув мастерством оркестровки и разнообразием номеров, не поднялся до ожидаемого успеха. Лирическая песенка «Журчат ручьи» найдет себе место на эстраде, бостон, вальс и другие танцы войдут в репертуар джазов и камерных ансамблей, марш подхватят духовые оркестры, но всем им нехватает той значительности, той яркости, той широты, которые прославили автора «Марша веселых ребят», «Песни о Волге», песни «Широка страна моя родная», «Лунного вальса» и других чудесных вещей.

Григорий Александров, признанный мастер советской комедии, создатель прекрасных, любимых народом фильмов, режиссер изобретательный, смелый, крепко стоит на своих позициях. Эти позиции — создание веселого, праздничного зрелища средствами смелой эксцентрики, острого гротеска, музыкальной буффонады, мелодраматических ситуаций, нарядных вставных номеров.

Комедии Александрова заключают в себе светлые и острые мысли. Комедийные герои несут в себе черты передовых советских людей. Значит, творчество Александрова, здоровое и оптимистическое в своей основе, нужно нашему обществу, украшает наше искусство. Но не все в творчестве Александрова представляется нам положительным. Успех «Весны» омрачен многими серьезными недостатками, коренящимися в методологических ошибках, которые Александров еще не преодолел. Я пытался в этой статье вскрыть, объяснить и осудить некоторые из этих ошибок.

Творческий путь Александрова и созданного им талантливого коллектива сопровождался горячими спорами, в которых, как водится, рождались если не истины, то новые хорошие комедии. Худший фильм Александрова «Светлый путь» не вызвал споров. Задача этой статьи — начать спор о «Весне». Нужно бороться с Александровым за Александрова, за дальнейший рост нашего комедийного искусства.

Все данные для этого роста есть. Вокруг Александрова сплотился сильный коллектив мастеров комедии. Александров, Орлова, Екельчик, Дунаевский, Раскин, Слободской, Кумач, Вольпин, Плятт, Черкасов, Раневская — сколько сил и талантов, сколько еще успехов впереди на славном, трудном, тернистом и благодарном пути создания советской кинокомедии!

СКАЗКА И СОВРЕМЕННОСТЬ

Б. БЕГАК

Есть жанры, влекущие к размышлению и постоянно рождающие споры, но неизменно, вопреки мнению скептиков, доказывающие свою юность, свежесть и жизнеспособность.

В такого рода жанре сделана у нас киносказка «Золушка», с единодушным одобрением встреченная критикой.

Чему приписать это редкое единодушие — назревшей у зрителей потребности в сказке или заслугам авторов фильма?

Поговорим о сказке.

Нет такой области искусства, мастера которой не обращались бы часто и плодотворно к ее живительному источнику. Так поступали и поступают наследники Пушкина и Некрасова в поэзии, Глинки и Римского-Корсакова в музыке, Репина и Васнецова в живописи. Так поступают и мастера молодого искусства—кино.

Сказка для каждого передового художника была и остается средством борьбы за правду против кривды, средством утверждения народного героического идеала—ясности цели, моральной чистоты и прямодушия, зоркости глаза и твердости духа, неугасимого чувства собственного достоинства, незыблемой верности в дружбе и любви, уменья мыслить и трудиться.

Эти высокие качества созданных народом сказочных героев сделали сказку не только могучим воспитательным средством для детей но и предметом увлечения взрослых.

Для советской кинематографии важно не только использование сказочных сюжетов из богатейшего арсенала культуры прошлого, но и создание новых сказок, отражающих новые формы жизни и новый строй образного мышления советского человека.

Неправильно было бы думать, что воссоздать классическую сказку в кино—значит ограничиться воспроизведением основных ее перипетий. Кадр—не иллюстрация, а адэкватное слову выражение происходящего. Потому-то не дала должного результата работа писателя Болотина с режиссерами Никитченко и Невежиным над экранизацией одной из великолепных сказок пушкинского «кота ученого» — поэмы «Руслан и Людмила». Фильм «Руслан и Людмила» и через двадцать с лишним лет после первой попытки Ханжонкова оказался лишь неполноценной театральной иллюстрацией к стихам Пушкина, читаемым диктором.

Не всегда есть сюжетная и образная возможность начать приключения киносказки со средины, сразу входя в действие, как учил поэтов Гораций. Но пролог, присказка, зачин—обычный и любимый повествовательный прием словесной сказки—в фильме должны служить конкретным целям экспозиции образа. Будет ли это слово старожила уральского завода деда Слышко, который у костра на Думной горе неторопливо рассказывает ребятам волшебную сказку о каменном цветке; будет ли это запев стариков-сказителей, начинающих под звонкий гусельный перебор историю о Василисе Прекрасной и об освобождении русской земли от заморского Змея-Горыныча; будет ли это проникновенная песня старого шарманщика папы Карло о чудесной стране, куда пройти можно, только пользуясь золотым ключиком,—всюду за медленно отворяемой дверью пролога кроются чудеса, таящие в себе сокровенную правду, и этих чудес, затаив дыхание, ждут маленькие и взрослые зрители.

«ЗОЛУШКА». Я. Жеймо в роли Золушки.



Сказка — фильм приключений.

Сказка — фильм характеров.

Если то и другое очерчено прямодушно и искренне, в лучших традициях фольклора, авторы фильма вправе ждать такой же искренности восприятия от зрителя.

Фольклор и литература знают сказки героические и комические, бытовые и волшебные, сказки о человеке и о животных. Все они — от величественного эпоса до насмешливого анекдота—крепки простодушной верой рассказчика в подлинность изображенного.

Подчеркивание условности происходящего в фильме, ирония часто мешают правильному раскрытию сказочной идеи. Наивная серьезность повествовательных анахронизмов в северных сказках, перенесенная на экран, неизбежно выглядела бы шаржем.

Идее должно дышаться легко и свободно даже в наиболее условной форме фильма — мультипликации, с ее добродушным юмором и тонкой аллегорией сказок о животных.

Это верно для всех смежных со сказкой жанров—от новеллы до басни. И если, скажем, веселый маленький мультфильм «Квартет» завершается эпизодом обучения в «звериной консерватории» и заключительным, уже успешным выступлением бывших неудачников при участии соловья, то здесь не вульгаризация крыловского сюжета, а, наоборот, острое и правильное раскрытие мысли басни-сказки: «Чтоб музыкантом быть, так надобно уменье».

Источники сказочного мультфильма разнообразны.

Нетрудно увидеть в комическом лубке пионерской сказки Маяковского «О Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий» своеобразный мультипликат. С лубка Маяковского начинается особый этап развития современной литературной сказки. Впоследствии этот жанр расцвел в глубоко реалистических небылицах Маршака. Они изобилуют конкретными бытовыми подробностями и отличаются большой точностью динамического описания. Популярная сказка «О глупом мышонке», композиционно очень близкая русскому фольклору, близка ему и идейно. Ни одна хитроумная стилизация не способна дать столь естественное и задушевное, доступное самым маленьким, воплощение идеи о бдительности и о маскировке врага.

Драматургия сказочного мультипликата требует скупого, преимущественно анекдотического сюжета. Сказке широкого дыхания в этих рамках, конечно, тесно.

Объемная мультипликация «Сказка о рыбаке и рыбке» в сценарии и постановке А. Птушко была расширением опыта его «Нового Гулливера». Большое новаторское мастерство обоих фильмов было основано, однако, на неверной предпосылке об условности как синониме сказочности.

Смещение реальных пропорций и стилевые общие места, свойственные сказочному повествованию, не могут и не должны служить препятствием к созданию живых типов и характеров киносказки: идейная правда сказки не условна.

В преображенном А. Н. Толстым итальянском сказочном сюжете о деревянном мальчике Буратино сложная простота образного повествования достигла высокого уровня.

Здесь основные персонажи «не настоящие» и, может быть, поэтому в фильме А. Птушко найдено единство сказочного и реального, впервые подкрепленное живыми исполнителями кукольных ролей, поставленными рядом с настоящими куклами.

Кукольные жители страны тарабарского короля, находчивый Буратино и его друзья весьма убедительно ведут борьбу за овладение ключом к таинственной двери. Воздушный корабль уносит счастливцев в чудесную страну. Враги Буратино и их пособники остаются посрамленными.

Фильм насыщен чудесами. Его кадры праздничны и разнообразны.

И все же это богатство и разнообразие не составляют ощутимого преимущества перед фабульной простотой и прозрачностью реалистической сказки.

Сказка Е. Тараховской и О. Леонидова «По щучьему веленью» в трактовке режиссера Александра Роу положила начало новому для нашего кино и органически верному для русской сказки стилю сказочного реализма. В фильме «По щучьему веленью» естественны все чудеса: и говорящая чудодейка-щука, и незатейливые желания Емели, без промедления исполняемые в награду за его доброту и простоту, и волшебные препятствия, мгновенно вырастающие на пути царских слуг, отправленных в погоню за Емелей.

Сближая разнообразные сказочные мотивы, авторы фильма сосредоточили в Емеле черты мнимого «дурачка», в действительности — героя народных сказок, возвеличенного за его прямодушие и бескорыстие.

Таков, например, смелый Иванушка, которого выручает из всех бед верный Конек-горбунок. В фильме писателя В. Швейцера и режиссера А. Роу «Конек-горбунок», осуществленном в тех же принципах реалистического толкования, герой сказки Иванушка неизменно остается самим собой везде, куда ни забросит его судьба: и в доме своего отца-крестьянина, и во дворце глупого и взбалмошного царя, и на море у рыбы-Кита, и в небе у Месяца Месяцовича. Он везде упорен, жизнерадостен, прямодушен, преисполнен спокойного юмора.

Те же авторы показали нам Ивана — героя патриотического фильма-сказки «Василиса Прекрасная». Крестьянский сын Иван, освобождающий заколдованную красавицу Василису из страшного царства Змея-Горыныча, — не освобождает ли он тем самым родную землю от поганого поработителя? И если Иван, добывая в бою свое личное счастье, не отделяет его от счастья родной страны,— не в этом ли естественное раскрытие извечной идеи русского героического фольклора, идеи, которую незачем «осовременивать», потому что она бессмертна?

Вполне естественно, что наиболее отчетливое выражение эта идея получила в последней сказке того же цикла, снятой в годы Отечественной войны, в сказке «Кащей Бессмертный» режиссера А. Роу. Знакомые нам с раннего детства ковер-самолет и шапка-невидимка помогают Никите Кожемяке выручить суженую Никиты — прекрасную Марью Моревну — из полона злого ворога Кащея. Спор между героем и злодеем решается в чистом поле. В тот момент, когда враг, за плечами которого несметные полчища, готов одолеть Никиту, тот бросает сбереженную им горсть родной земли, и из горсти земли вырастает богатырское войско.

Так мы понимаем раскрытие современного смысла старинной сказки в сказочном фильме.

Гораздо труднее найти свой стиль современной сказке, окрашенной своим видением мира, стиль, вырастающий из своеобразия идейного наполнения сказочных образов.

Советские писатели-фольклористы значительно расширили диапазон сказки и расширили не только тематически. Своеобразие фольклора обширного цеха охотников и рыболовов присуще северным сказкам Писахова и других. Но особо значительным подарком советской литературе была

«ЗОЛУШКА». Постановка Н. Кошеверовой и М. Шапиро. Главный оператор Е. Шапиро.



драгоценная «Малахитовая шкатулка» П. Бажова. Это великолепное собрание сказок старого Урала сосредоточило в себе поэзию творческого труда талантливых русских рабочих. Эти сказы воплотили образ человека, влюбленного в свой вдохновенный труд, показали силу его воли, зовущую его на бой с природой, силу настоящей любви, не поддающейся соблазнам.

Такой образ и встает перед зрителем фильма «Каменный цветок», сделанного по сценарию П. Бажова и свердловского драматурга Г. Келлера режиссером А. Птушко. Расцветающий по ночам каменный цветок живой красоты, который хранит в недрах земли хозяйка Медной горы, препятствия, преодолеваемые молодым мастером с целью постичь тайну цветка,—все это образное выражение вдохновенной мечты труженика-художника, извечной и благородной идеи взыскательных мастеров: познать душу своего кропотливого и сложного искусства. Такой романтикой действенной мечты окрашен каждый из сказов Бажова, положенных в основу фильма, и каждый из них характерен поэтому единством фантастики и реальности, а не тем контрастом между ними, который проходит через весь фильм и противоречит плодотворному для советской киносказки принципу сказочного реализма.

У нас еще иногда бытует обывательское представление о взаимоотношениях сказки и современности.

Для буржуазных художников сказка зачастую была средством ухода от современности. Подобно страусу, они прятали головы от бурь и бед реальности под пестрое крыло фантастики. Разрыв между творимым и реальным был не случайным для искусства прошлого.

Для художников социалистической страны сказка становится средством образного постижения современности. Для них нет и не может быть пропасти между домышляемым и сущим.

Дело не только в технике, опережающей фантазию, дело в тех наших людях, которые на крыльях фантазии летят впереди техники и ведут ее за собой.

В характерах таких людей, думается, и запрятан секрет советской сказки о современности, в первую очередь—киносказки.

Фантазия сказочника всегда впереди сущего. Тысячелетнее очарование ковра-самолета не развеялось и в наши дни легендарных летных подвигов, потому что оно основывается на очаровании героя, совершающего подвиги будущего. Ковер-самолет завтрашнего дня—геликоптер—или послезавтрашнего—межпланетная ракета Циолковского — могут стать живым предметом сегодняшней киносказки только в их отношении к герою, для



«ЗОЛУШКА». Э. Гарин в роли короля

которого мечта и борьба за личное счастье неразрывны с борьбой за счастье народа. Уменье видеть вперед и ввысь—вот качество художника, которое должно быть воплощено в таком герое, качество, завещанное нам проницательной мудростью коллективного создателя народной сказки.

Нигде нельзя так убедительно, как в фильме, раскрыть образный смысл сказочной идеи. Нигде так не трудно, как в фильме, сохранить аромат сказочного образа, не впасть в вульгаризацию и примитив.

Приближение сказки к современности вовсе не означает прямого осовременивания ее персонажей, сообщения им «грубой» злободневности.

Сказочная злободневность много глубже и шире—она в том, что заставляет древний миф звучать гулким эхом происходящего сегодня.

Таким качеством обладает старинная сказка о Золушке, осуществленная в кино драматургом Евгением Шварцем совместно с режиссерами Н. Кошеверовой и М. Шапиро.

Своеобразие творческого почерка Евгения Шварца как драматурга-сказочника прежде всего в его особом уменье создавать ощущение сказочной реальности. И в «Золушке» этому ощущению не мешает раскрытие приема сказки в прологе. Такое раскрытие придает всей сказке интонацию увлекательной игры, в которой примет участие и зритель, ненадолго сопричисленный к «жителям сказочного королевства», созываемым герольдом из пролога к фильму. И если короткое уединение каждого участника удивительного бала в краю его заветных желаний, устроенное старым добрым волшебником, прерывается сугубо прозаической репликой таинственного распорядителя о том, что время счастливцев истекло,—мы воспринимаем это как легкую улыбку автора.

Сохраняя в философских тирадах героев фильма традиционный высокий стиль сказочного повествования, авторы «Золушки» в самом действии и в образах сказки последовательно проводят принципы конкретизации сказочного образа, насыщения живым, искрящимся весельем всех перипетий действия, создания такой героики, которая не только не противоречит юмору, а составляет с ним единое целое. Остроумное сплетение фантастического и повседневного в действии, образах, репликах—одна из характерных особенностей Евгения Шварца как писателя, источник оригинального комизма его сказочных произведений.

Как и многие из хороших сказок, «Золушка» Шварца построена «с запасом», позволяет постепенно вести зрителей различных возрастов от восприятия изобразительных средств сказки к постижению ее морали.

К детскому зрителю особенно приближает фильм введенная драматургом роль мальчика-пажа, который еще не претендует на звание волшебника, но уже учится искусству творить чудеса... Он маленький добрый гений, прилежно перенимающий у своей руководительницы-феи уменье распознавать людей, отличать добро от зла, искренность от лицемерия, подлинную красоту от мнимой. Во власти взрослой волшебницы—большие чудеса, превращения, старый сказочный, философский смысл которых — реализация в атрибутах внешней привлекательности огромной духовной красоты милой Золушки. Во власти маленького пажа—чудеса маленькие, но творимые в самый нужный момент,—те чудеса, которые, по его собственным словам, может творить настоящая дружба.

Евгений Шварц не просто драматизировал старую сказку, но и не просто осовременил ее. Он тактично приблизил ее вековую мораль к сегодняшнему зрителю, подчеркнув и возвеличив в действии мотивы труда, скромности, дружеской помощи, осмеяв злобу, неблагодарность и себялюбие. Шварц только слегка изменил сюжетный ход старинной сказки, изменил его ровно настолько, насколько нужно было для изменения пропорций между ее действующими лицами.

Обитатели дворца, их взаимоотношения и их антураж у Шварца упрощены и опрощены. Король по-фольклорному прост и по-детски смешон, его приближенные добродушно-комичны. Все они—участники веселой волшебной игры, и роли

их — служебные по отношению к центральному образу.

Золушка покоряет всех вовсе не красотой и уменьем танцовать, как в традиционной сказке Перро, а более всего — своей непосредственностью, задушевностью и тем, что у этой девочки «золотые руки».

Обаяние образа Золушки, написанного Евгением Шварцем, усиливается Яниной Жеймо, вложившей в роль всю свойственную образу и характерную для таланта актрисы детскую искренность, подвижность, создавшей облик девушки «сверхъестественно искренней и сказочно милой». Золушка везде убедительна, даже там, где для нее создана обстановка гротескная, нарочито неправдоподобная с точки зрения реальных бытовых отношений. Робкая Золушка постепенно черпает уверенность не только в себе самой, но и в энергии своих активных друзей-доброжелателей, и они поступают так же по отношению к ней. Даже слабовольный отец девушки—добродушный лесничий, жертва своей «всемогущей» супруги—под воздействием событий сказки приобретает душевную твердость, позволяющую ему защитить интересы дочери и уберечь ее от ярости мачехи.

Несколько линий скрещиваются в фабуле фильма.

Линия королевского дворца, «ненастоящая», добродушно-гротескная, со множеством остроумных псевдобытовых деталей, подчеркивает игровую сказочность фона действия.

Линия феи—крестной маленького пажа—расширяет этот фон добросовестной реализацией общеизвестных чудес старой сказки: волшебных метаморфоз, «помощных зверей», бега в семимильных сапогах, внезапных появлений и исчезновений героев.

Сатирическая линия мачехи и дочери приводит надменное самомнение и злую бессердечность к падению и осмеянию, обеспечивая главенство основной фабульной линии — лирической, то есть поступков самой Золушки и тех, кто способствует торжеству добра в ее лице. Злопыхатели, враги Золушки, которым приданы смешные черточки современной обывательщины, терпят крах своих честолюбивых эгоистических мечтаний. И вполне понятно, что авторы фильма отказались от сентиментального мотива всепрощения, типичного для европейских вариантов старой сказки.

Фильм о Золушке—апология трудолюбивой, альтруистической скромности, сатира на беззастенчивую, себялюбивую пронырливость, образное повествование о достойно награжденных моральных достоинствах.

В эпоху зарождения и развития сюжета о Сандрильоне повествование едва ли могло быть облечено в иную форму, чем форма наивной мечты, в которой были стерты социальные грани. Писатели разных эпох окрашивали эту мечту людей народа в несвойственные ей цвета вознаграждаемой рабской покорности или узкой мещанской добропорядочности. Элегическая греза всеевропейской героини старинного фольклора, поразному осмысленная в литературных сказках Перро и братьев Гримм, засветилась отраженным светом в «отверженных» юных персонажах романов Гюго и Диккенса. Утопичность мечты о счастье и справедливости в условиях старого эксплоататорского общества питала печальный колорит многочисленных вариантов Золушки. Угасание романтического идеала, характерное для эпохи самоуверенных бизнесменов, родило пародию на этот сюжет в новеллах О'Генри.

Фильм о Золушке, созданный советскими авторами, — новая, «на свой лад», разработка классического повествования, с сохранением его атрибутов, но со светлым, радостным, внутренне оптимистическим осмыслением фабулы, дающим тон каждому из лиц сказочного действия.

Вполне современным оказался драматург Евгений Шварц в далекой от сегодняшнего дня старой волшебной сказке. Ему удалось сделать в кино то, чего не сумели сделать и наши авторы инсценировок сказки о хрустальном башмачке для театра живого и кукольного,—вдохнуть новую жизнь в рассказ о Золушке, завершив его похвалой самому юному из сказочных персонажей и «волшебным свойствам его души»: «верности, благородству, уменью любить—чувствам, которым никогда, никогда не придет конец».

Вполне современным оказался Евгений Шварц и в своем сказочном сценарии о «Бесстрашном солдате», где герой, бескорыстно помогающий мальчику избавить его мать от чар могучего Водяного, безгранично храбр, напорист, сметлив и весел душой. В неравном поединке солдат побеждает Водяного и его приспешников, потому что не может не победить.

И, пожалуй, еще в большей степени, чем сказка «Бесстрашный солдат», современны оригинальные сказки Евгения Шварца, реализованные театром кукол. Эти сказки, где действуют дети и взрослые, звери и вещи, замечательны не столько изобретательностью Шварца как детского драматурга, сколько его уменьем насытить своеобразный сказочный сюжет живым чувством современности и советской моралью.

В этом смысле очень остроумен также сценарий Сергея Михалкова, написанный по его пьесе «Веселое сновидение», где советский мальчик со своим мировосприятием внезапно врывается в царство скучных героев веселой сказки Гоцци.

Детский драматург Алексей Симуков современен не в своей попытке создать пышный псевдорусский фон для символических «землян», бьющихся за скатерть-самобранку, против символических «рогатых» (в пьесе «Земля родная»),—он современен в проникнутом свежим юмором и светлой романтикой фильме о битве детей за росток волшебного зерна, на который ополчился враг всего живого, властелин мрачного замка Кара-Мор, о друзьях детей—умном докторе Деде-Всеведе и добром Мастере-на-все-руки, о врагах детей, пособниках Кара-Мора, Живоглоте и Долгоносике, о разумном обуздании стихий—Солнца, Ветра, Дождя, Мороза — во имя счастья человека. Сказка Симукова напоминает также о неотъемлемом от фольклора задушевном юморе, которого так мало в наших сказочных фильмах.

«Волшебное зерно» оказалось первой самостоятельно-кинематографической сказкой, и то обстоятельство, что фильм прошел почти незамеченным, не уменьшает его значения как ценного зерна нового жанра.

Теперь мы можем ответить на вопрос, с которого начали наш разговор о сказке.

Сегодня сказка не относится к числу произведений, в которых плохую работу автора можно попытаться замаскировать актуальностью темы и о которых можно услышать сомнительный комплимент критики: «вещь сильна своим материалом».

Киносказка «Золушка» сильна не материалом, а подходом к нему.

Несмотря на гротескный оттенок фильма, он не противоречит нашему представлению о реалистических принципах советской киносказки, а, напротив, подкрепляет их удивительной реалистичностью образа Золушки и жизненностью идейной правды сказки.

Однако авторы фильма, как и другие наши драматурги и режиссеры-сказочники, находятся только в преддверии чудесного сада настоящей советской киносказки, не решаясь войти в него.

На пути к фантазии для них стоит множество оговорок... Как бы—страшно подумать—не приняли зрители фантастику за реальность...

Надо мечтать!..

Для нас уметь мечтать—значит уметь творить и строить. Перевести на образный язык фильма прозрачную образность хорошей сказки—значит поднять широчайшего зрителя, и детского и взрослого, до уровня того самого романтизма, который, по меткому слову Горького, «лежит в основе мифа и высоко полезен тем, что способствует возбуждению революционного отношения к действительности, отношения, практически изменяющего мир».

ИСКУССТВО МУЛЬТИПЛИКАЦИИ

И. ВАНО

Возникновение советской мультипликации относится к 1922 году, когда группа молодых художников впервые начала заниматься этим искусством у себя на дому. Они изготовляли фильмочки длиною в 15—25 метров исключительно рекламного порядка. Это были преимущественно самопишущиеся надписи, бегающие по экрану буквы, примитивные смешные человечки — «мурзилки». Правда, были попытки использовать мультипликацию не только в рекламе. Так, в том же 1922 году группой художников при РОСТА был оживлен ряд рисунков Владимира Маяковского для «Окон сатиры» РОСТА. Но эти интересные попытки не были продолжены из-за организационных неполадок.

В 1924 году художники Н. Ходатаев, Ю. Меркулов, З. Комиссаренко, к которым примкнули позже О. Ходатаева, сестры В. и З. Брумберг, В. Сутеев, И. Вано, организовали при Государственном институте кинематографии первую экспериментальную мультипликационную мастерскую. Началось методическое и упорное освоение этого нового искусства и его техники. Летом 1924 года мастерская выпустила свою первую картину «Межпланетная революция» — пародию на известную картину «Аэлита» режиссера Я. Протазанова.

Следующей работой мастерской был большой фильм «Китай в огне» — сатирический памфлет на капиталистическую эксплоатацию в Китае. Это была первая и дерзкая для состояния мультипликационной техники того времени попытка дать средствами рисунка полноценное кинематографическое произведение.

Интерес к молодому, заманчивому по своим возможностям искусству все возрастал. В 1925 году на кинофабриках в Москве и Ленинграде организуются мультипликационные мастерские. Но кинопроизводственники интересовались мультипликацией только с утилитарной, прикладной стороны. Художники-мультипликаторы долгое время обслуживали кинопроизводство изготовлением мультипликационных надписей, концовок, заставок и реклам. Однако благодаря своей настойчивости и энергии пионеры мультипликации добились выпуска самостоятельных маленьких картин. Так выходит на экран детский мультипликационный фильм «Санька-африканец», сделанный по мотивам сказок писателя К. Чуковского, картина «Одна из многих», являющаяся шаржем на увлечение «звездами» Голливуда. Далее следуют картины: «Приключения барона Мюнхгаузена», «Каток», «Тараканище», «Самоедский мальчик» и др.

В работе над этими картинами советские художники-мультипликаторы шли самостоятельными путями. Эти картины по содержанию, по форме, по стилю рисунка и особенностям графического оформления ничего общего не имели с американской мультипликацией того времени.

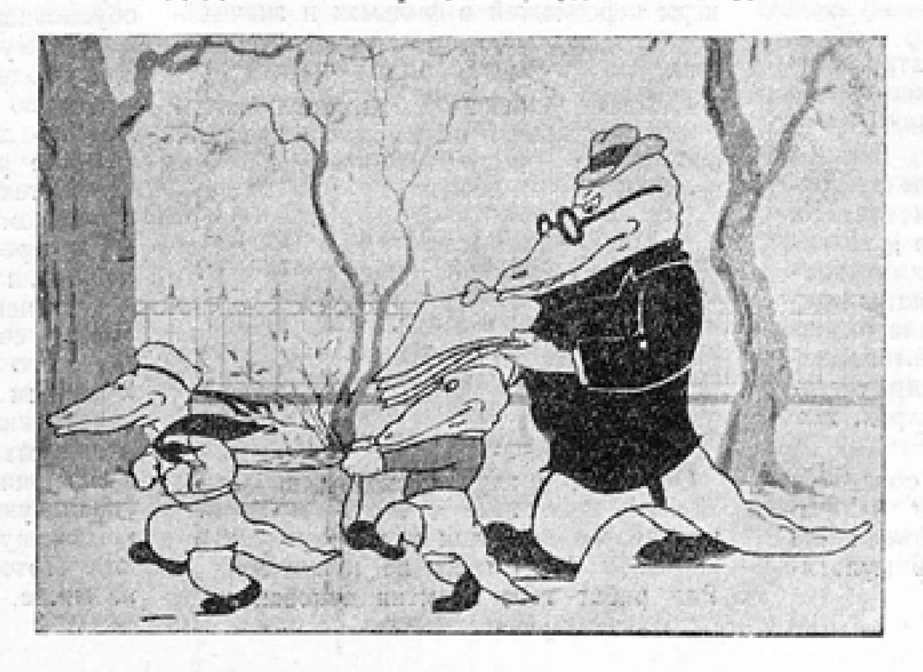
Картина «Самоедский мальчик» была сделана в бело-серо-черных тонах и полутонах, чего не было в американских мультипликациях, которые в то время строились преимущественно на линейно-штриховом рисунке. Вся картина от начала до конца проникнута теплой лирикой, которая в некоторых местах, несмотря на условность рисунка, поднималась до большого реалистического звучания, что открывало совершенно новые горизонты для мультипликационного искусства. Позднее, в 1932 году, эта картина была озвучена, но неудачно, без участия режиссеров.

Из картин того времени необходимо отметить еще «Каток», предназначенный для детей младшего возраста и построенный на принципе примитивного, «спичечного», детского рисунка. Условно, на черном фоне белыми жирными линиями были изображены улица, забор, каток, деревья и все действующие персонажи. Условные персонажи в условном, выдуманном мире жили своей полнокровной жизнью. Это — прием интересный, не потерявший значения и для сегодняшнего дня. Этот прием в дальнейшем использован в мультипликации для спектакля Центрального детского театра — «Про Дзюбу».

Мультипликация того времени не была архаичной или примитивной. Кое-что в ней грубовато, но были и находки высокого художественного качества. Так первые мастера мультипликации закладывали фундамент для создания новой формы киноискусства.

С появлением звука в кинематографии для

«МОЙДОДЫР». Режиссер И. Вано, художник А. Трусов.



мультипликации открываются новые, неизведанные пути. Выход на экран первых звуковых мультипликаций — «Почта» (режиссер М. Цехановский), «Улица поперек» (режиссеры В. Сутеев и Л. Артамонов), «Блэк энд уайт» (режиссеры Л. Амальрик и И. Вано), «Белый бычок», «Клякса» (режиссер В. Сутеев) и др. — заставил пересмотреть отношение к мультипликации.

Крупным событием в советском мультипликационном искусстве был выход таких фильмов, как «Сказка о царе Дурандае» в трех частях (режиссеры И. Вано и сестры В. и З. Брумберг), «Органчик» по сатире Щедрина (режиссер Н. Ходатаев), «Журавко» (режиссер А. Евмененко), «Квартет» (режиссеры А. Иванов и П. Сазонов), «Храбрый моряк» (режиссер В. Сутеев). О мультипликации начинают говорить, о ней начинают писать. Ряд картин — «Почта», «Сказка о царе Дурандае», «Блэк энд уайт», «Органчик», «Улица поперек», «Клякса» — продается за границу.

Все это, казалось, давало возможность искусству мультипликации получить «права гражданства» в кинематографии, но на деле оказалось не так.

Мультипликация продолжала находиться в тяжелых производственных условиях; на нее попрежнему смотрели как на «второсортное искусство». В массе кинематографистов чувствовались косность и непонимание этого искусства. Оборудование мультипликационных мастерских и техника изготовления мультфильмов находились в примитивном, первобытном состоянии.

Эти условия, конечно, затрудняли производство мультипликационных фильмов, отзывались на их качестве и сроках выполнения.

Советские мультипликаторы продолжали борьбу за дорогое им искусство, за высокую художественную и техническую организацию мультипликационных студий. Состоялся ряд конференций на которых обсуждались вопросы о путях советской мультипликации, о ее стиле и форме, о драматургии, сюжете и музыке, о кадрах, технике и организации труда.

Наконец, в мае 1936 года создается студия рисованного фильма «Союзмультфильм», которая объединила всех московских работников мультипликационного искусства.



«ЦАРЬ ДУРАНДАЙ». Режиссеры И. Вано и В. и З. Брумберг, художник Б. Покровский.

С этого момента начинается новый этап развития советской мультипликации.

Работники рисованного фильма получили хорошее помещение с большими, светлыми цехами, с отдельными режиссерскими комнатами, кинолабораторией, звукозаписывающим павильоном, просмотровой, монтажной, репетиционным залом, съемочной комнатой (операторский отдел), декорационной и рядом обслуживающих помещений. Студия переходит на поточный, последовательный метод работы. Процесс изготовления фильмов разграничивается по характерным элементам работы. Работники студии осваивают более современный метод изготовления мультипликации: все рисунки движения в окончательном виде контурируются и закрашиваются на отдельных листах целлулоида. Формат съемочного поля стандартизируется. Все это сразу повысило качество движения и игры персонажей в фильмах и значительно ускорило сроки их изготовления.

Студия успешно подготавливает у себя на производстве новые кадры работников искусства рисованного фильма.

В это время в Советский Союз попадает ряд американских мультипликационных фильмов с похождениями мышонка Микки-Маус. На наших экранах появляются первые цветные американские мультипликации Уолта Диснея: «Три поросенка», «Веселые пингвины» и «Микки-дирижер».

Осваивая и изучая метод работы Диснея, некоторые из наших мультипликаторов подошли к американским картинам формально, не критически. Ряд работ того времени основан на прямом подражании Диснею, непродуманном и неоправданном заимствовании у американской мультипликации графических форм, одушевления и принципов композиции. Самой серьезной творческой болезнью того времени явился формализм. Некоторые из советских мультипликаторов, превратив метод Диснея в самоцель, вместо творческого решения художественных задач встали на порочный, ремесленнический путь трафаретного копирования американского типажа, жеста, трюка, на путь плохой стилизации «под Диснея». Они насильно старались втискивать советское содержание в чуждую нам форму американского искусства.

Так, в русских народных сказках появляются персонажи с явно американскими масками, не имеющими ничего общего с традициями русского искусства. Нужно сказать прямо, что эти тенденции не изжиты у некоторых художников-мультипликаторов и до сих пор. В советскую мультипликацию 1936—1937 годов «на правах полных граждан» входят «американизированные» зайцы, свиньи, мыши, волки, утята, гуси и другие звериные типажи. Так появляются картины: «Лиса-строитель», «В Африке жарко», «Здесь не кусаются», «Котофей Котофеевич», «Заяц-портной», «Любимец публики» и др. Если в ранних работах советских мультипликаторов проглядывала слабая техника исполнения, зато ясно выявлялась самобытность и оригинальность формы, свойственная русскому художнику, то неизбежным следствием работы «под Диснея» явился стандарт — графическая нивелировка художественного образа, обусловившая безликую «одинаковость» мультфильмов того периода. Это отодвинуло советскую мультипликацию назад. Правда, подражание Диснею дало и некоторые положительные результаты в области изучения техники движения, овладения процессом одушевления и актерской игры персонажей, синхронности и нахождения смешных положений, что в дальнейшем принесло известную пользу советским мультипликаторам. Но всего этого можно было достичь и другим путем: анализируя и изучая технику Диснея, не беря у него «напрокат» его форму и содержание, а внедряя его технику в свою оригинальную, советскую форму, раскрывающую свое советское содержание. Потоптавшись некоторое время на месте, к этому и пришли в после-

дующие годы советские художники. Преодоление американского штампа уже ясно видно в картинах: «Сказка про Емелю», «Лимпопо», «Мойдодыр», «Шумное плавание» и др.

Дальнейшие работы советских мультипликаторов интересны исканиями в области жанра мультипликационного искусства, целеустремленностью содержания мультфильмов. Становится очевидным желание приблизить искусство мультипликации к вопросам современности. Наряду с музыкальной развлекательной шуткой, народной сказкой и веселыми познавательными фильмами для детей, решенными в фантастическом плане, мастера мультипликации осваивают жанр сатиры, политического плаката, памфлета. Это стало особенно заметно в предвоенные годы и в первый год войны. В мультипликационных картинах постепенно осваивается цвет. В Москве и Ленинграде выходят первые цветные фильмы: «Джабжа», «Сладкий пирог», «Красная шапочка», «Мойдодыр», «Теремок», «Кот в сапогах», «Лимпопо», «Бармалей», «Сказка о глупом мышонке», «Цирк», «Маленький Мук» и др. Все эти картины сделаны методом гидротипии. Техника цветовоспроизведения была еще на невысоком уровне, но все же намечались пути использования цвета в мультфильмах, становились ясными задачи цвета в сочетании с движением и музыкой, а главное — приобретался и накапливался опыт.

Студия «Союзмультфильм» начала свою большую работу — «Сказка о царе Салтане» по Пушкину (режиссеры В. и З. Брумберг), которую закончила уже во время войны в Самарканде. Отдавая должное этой большой, значительной работе, учитывая вызванные войной трудности ее изготовления, в частности отсутствие достаточного количества квалифицированных сил, все же нужно сказать, что в картине нет основного — подлинного аромата русской сказки. Эскизы художника К. Кузнецова были значительно выше их выполнения в картине. Режиссеры уделили много внимания разработке образов в этой картине, что имело большое значение для дальнейшей работы над человеческим персонажем в мультипликации, но это не было доведено ими до конца. Логическое поведение персонажей, свойственное их характеру, подчас нарушалось и переходило в поведение, характерное не для русской классической сказки, а для смешных картинок Диснея. Даже в таких выигрышных моментах сказки, как Царевна-Лебедь, появление из моря богатырей, чудный город, хрустальный дворец и белка, несмотря на хорошую музыку композитора В. Оранского, отсутствовала сказочность. Эпизоды эти были лишены развернутого действия, и вся картина скорее походила на хорошую иллюстрацию, чем на кинематографическое произведение. Цвет на экране не соответствовал тому, как он был разрешен художниками-декораторами на бумаге.

Положительное значение работы режиссеров В. и З. Брумберг и художников-одушевителей состоит в том, что они сделали резкий поворот в сторону работы над человеческими персонажами в мультипликации, снова поставили вопрос о проблеме образа и попытались стилистически решать мультипликацию в плане наших требований к этому искусству.

Последние работы студии «Союзмультфильм» — картины «Пропавшая грамота» по повести Н. Гоголя (режиссеры сестры В. и З. Брумберг), «Песенка радости» (режиссер В. Пащенко), «Весенние мелодии» (режиссер Д. Бабиченко), «Павлиний хвост» (режиссеры Л. Амальрик и В. Полковников) и «Тихая поляна» (режиссеры Б. Дежкин и Г. Филиппов) — заслуживают серьезного внимания. Они свидетельствуют о больших успехах нашей мультипликации в культуре рисунка и цвета, в движении, в актерской игре, в работе над образом. Объем, жанр, стиль, содержание, направленность у всех этих картин различны. И это хорошо, ибо показывает, какой разносторонней и разнообразной может быть наша мультипликация, сколь различны и самостоятельны ее пути.

Картина «Пропавшая грамота» имеет много достоинств как в режиссерской работе над созданием образов, так и в игре персонажей, технике движения и работе художника - постановщика. При всех достоинствах картину можно упрекнуть в некоторой растянутости, в особенности в сцене «Пекло» (игра в карты) и эпизодах приключений казака по дороге в пекло. Это вызвано неправильной экспозицией кусков и излишними длиннотами при монтаже. Удался авторам образ казака. Режиссерам и художникам-одушевителям во многом помог артист М. Яншин, который записывался, снимаясь в этой роли. Образ запорожца не удался, в чем виноват не артист Б. Ливанов, а, скорее, художники, которые не смогли найти в рисунке и перенести в мир мультипликации этот красочный гоголевский персонаж. Кроме того, в его поведении чувствуются излишняя утрировка и трансформация движения, что идет от приемов американских одушевителей и чуждо стилю данной картины. Работая над образами основных персонажей, режиссеры не должны забывать и образы эпизодических персонажей, которые слабо выявлены в «Пропавшей грамоте» (сцена на ярмарке).



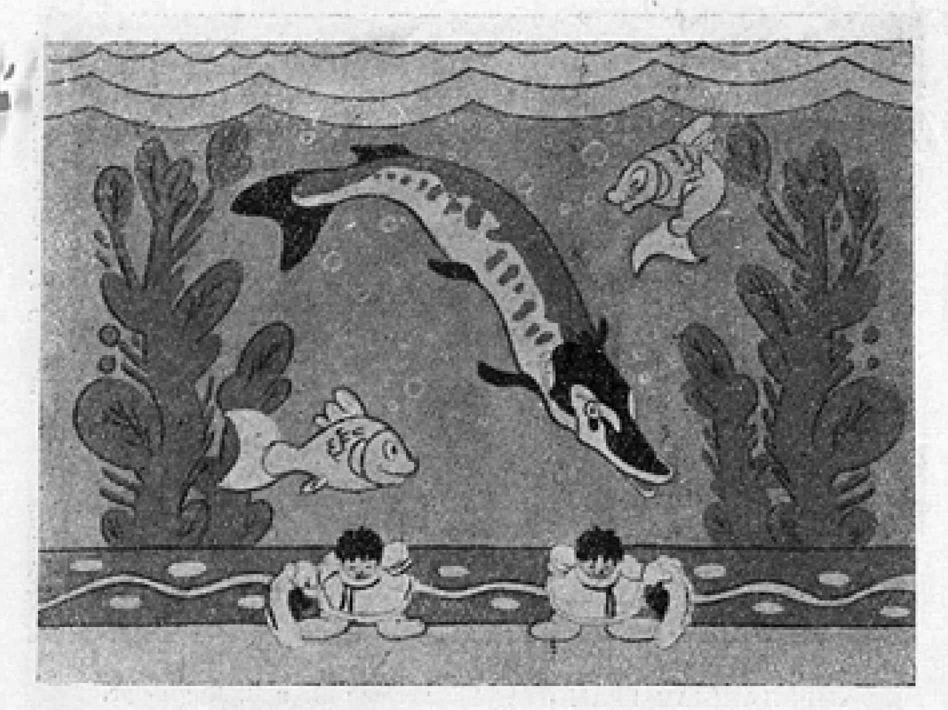
«ПРОПАВШАЯ ГРАМОТА». Режиссеры В. и З. Брумберг, художники А. Сазонов и Е. Мирунов.

Работая над диалогом, режиссерам следует помнить, что мультипликация произошла от пантомимы и что в ней зрительное восприятие имеет значение большее, чем в других видах киноискусства. Пожалуй, звуковая мультипликация передает пантомиму лучше других искусств.

Что касается цветного решения, выполненного по методу «Агфа-колор», кстати сказать, технически не совсем тщательно, то материал гоголевской Украины предоставлял художникам возможности для значительно более яркого и колоритного цветового оформления фильма. Все же, несмотря на ряд недостатков, картина сделана сильно почти по всем компонентам, в особенности по движению (танец на ярмарке, сатанинский конь, пекло), и является безусловным шагом вперед в искусстве мультипликации.

Картина «Песенка радости» продолжает творческую линию, взятую режиссером В. Пащенко в его картине «Джабжа». Картина от начала до конца строго выдержана стилистически. В ней ощущается какая-то теплота, приятная лирика, что редко встречается в мультипликации. Все цветное решение сделано скромно, но с большим тактом и вкусом. Цвет в фильме органически помогает сю-

жету. Тема фильма — борьба добрых сил со злыми. В картине участвуют: девочка, мальчик, звери, птицы и злая старуха — полярная ночь; авторам особенно удались образы зверей — двух приятелей: медвежонка и зайца. Режиссер наглядно доказал, что можно, не прибегая к звериным маскам диснеевских персонажей, разрешить проблему образа другими изобразительными средствами. Слабее удался образ девочки: она выглядит немного анемичной. Не совсем удалась и злая старуха, напоминающая колдунью из «Белоснежки» Диснея. В известной мере качество фильма было ухудшено его сокращением с трех до двух частей, сделанным по предложению Министерства кинематографии.



«СКАЗКА ПРО ЕМЕЛЮ». Режиссер П. Сазонов, художник В. Бочкарев.

Фильм «Весенние мелодии», как и предыдущий фильм студии—«Зимняя сказка», ставит перед собой задачу популяризировать в форме мультипликационного решения русскую классическую музыку. Он построен на музыке Чайковского. В фильме много выдумки, хорошее цветное решение. Картина легко смотрится и хорошо воспринимается зрителями.

В дальнейшем, я думаю, художники продолжат работу в области этого интересного и благодарного жанра. Не только характер музыки вызывает в мыслях художника цвет, который нужен для композиции, но и звуки отдельных инструментов помогают определить тона. Под влиянием музыки рождаются зрительные образы. Можно создать фильм, в котором музыка и цвет вместе будут передавать идею и содержание фильма.

Картина «Павлиний хвост» является продолжением «Лимпопо» и «Бармалея» с тем же персонажем—доктором Айболитом. Картина рассчитана на детского зрителя, но смотрится с интересом и взрослыми. Она проста и доходчива по содержанию и по форме. Все в ней до предела ясно. В картине чувствуется хороший вкус художника.

«Тихая поляна», сделанная молодыми режиссерами, посвящена современной теме, и эта тема в ней оригинально разрешена. Картина рассказывает о футболе. Правда, первая половина ее сильно затянута и местами непонятна (когда медведи ищут тихий уголок для отдыха), но вторая половина (сама игра), сделанная в быстром и четком темпе, искупает эту ошибку. Настоящей находкой можно считать введение в фильм знакомого всем любителям футбола голоса радиокомментатора Вадима Синявского, ведущего спортивный репортаж. Желательно, чтобы авторы сняли в дальнейшем некоторый налет «американщины» в своих персонажах.

Эти картины, конечно, не дают ответа на все творческие вопросы, стоящие перед советской мультипликацией, но они намечают пути к выполнению тех требований, которые предъявляет сегодня наша страна к искусству. Требования к советской мультипликации должны быть сейчас иные, чем были раньше, и это хорошо понимают наши режиссеры и художники.

Многие киноработники считают, что мультипликация должна быть только смешной, смешной во что бы то ни стало. Мультипликация может быть смешной — это она и доказала, но она отнюдь не обязана быть только смешной. Заключая в себе элементы смеха, мультипликация должна нести полезные, разумные идеи, свойственные нашему советскому мировоззрению. Ошибочен взгляд, что область мультипликации ограничена жанром легкомысленных комедий. Взгляд этот, подкрепленный мультипликационными фильмочками Диснея, привел кое-кого к убеждению, что подобного рода фильмы являются пределом совершенства, к которому необходимо стремиться советским мультипликаторам.

Многим казалось, что достаточно в эту «художественную форму» втиснуть наше советское содержание, и вопрос о путях советской мультипликации будет разрешен.

Конечно, это не так; и мы уже отметили выше, как много потеряла наша мультипликация, встав на путь подражания Диснею.

Так же ошибочно мнение, что искусство мультипликации — искусство только малых форм и потому мультфильмы должны укладываться в одночастный объем, хотя тот же Дисней своими «Белоснежкой» и «Бэмби» доказал обратное.

Перед советской мультипликацией стоят сейчас большие задачи. Направления, в которых она может развиваться, разнообразны. Народная и современная сказка, фантастика, музыкальные комедии на современные темы, политическая и социальная сатира, памфлет, мультипликационный плакат о пятилетнем плане — вот некоторые из областей, в которых может работать наша мультипликация.

Возможности мультипликации неограничены. В образах условных, рисованных персонажей раскрываются большие человеческие чувства и характеры. В каком другом искусстве можно под видом лани, как это сделано в картине «Бэмби», дать нежный, мудрый, смелый и жертвенный образ матери. Как раскрыть образ полярной ночи, которая сковывает всю природу севера? Это сделано в мультипликации, в картине «Песенка радости». Только в мультипликации, в свойственной ей изобразительной форме можно образно показать некоторые явления природы, например: ливень, ветер, ураган. Можно заставить их играть, говорить, петь. Можно оживить ручеек, и он, журча, будет говорить. Листья деревьев будут буквально шептать, а ветерок — вздыхать. Птицы и животные могут вести себя в мультипликации, как люди с определенными характерами.

Основная линия мультипликации — это сказка, мир фантастики и карикатуры. Наша страна богата фольклорным материалом. Нам незачем его занимать у Запада. Народная сказка богата народной мудростью. Такая замечательная сказка, как «Двенадцать месяцев» С. Маршака, может быть полноценно поставлена средствами мультипликационного искусства. Сказка «Андриеш», сделанная на основе молдавского эпоса, в которой отражается душа старой и новой Молдавии, только и ждет художника-мультипликатора, который воплотил бы ее на экране. А басни, к которым почему-то никак не могут приступить работники искусства мультипликации? В мультипликации любой рисованный персонаж может свободно видоизменяться, принимать любую форму, может быть уменьшен до любого размера. Это неестественное с точки зрения реальной жизни обсто-

ятельство в мультипликации кажется реальным и вполне убедительным. Имея возможность так видоизменять человеческий персонаж, можно заставить его войти в мир природы, мир ботаники, мир насекомых, который будет выглядеть фантастически - занимательным. Отсюда возможность при помощи искусства мультипликации делать занимательные, но в то же время глубоко познавательные фильмы из области ботаники, химии и других наук. Я глубоко убежден, что средствами мультипликации можно сделать интересные фильмы о любых проблемах современной науки и техники. Благодаря свойствам мультипликации можно делать занимательные и полезные фильмы для детей об арифметике и геометрии.



«ПЕСЕНКА РАДОСТИ». Режиссер В. Пащенко, художники П. Сазонов и Е. Мигунов.

Что касается области карикатуры, социальной и бытовой сатиры, то здесь нам не нужно брать у американцев «напрокат» маску «Микки-Мауса», а следует постараться найти свой персонаж.

Возможно, что такие старинные русские юмористические персонажи, как Ерема и Фома, могут сделаться постоянными персонажами рисованных фильмов. Эти персонажи, переходя из фильма в фильм, заставят зрителя привыкнуть к ним, полюбить их и дадут возможность художникам-мультипликаторам в плане гротеска, в плане музыкальной комедии разрешать большое количество нужных, современных тем. Проблема создания постоянного персонажа в нашей мультипликации—не новый вопрос.

Он давно интересовал наших художников, но только разрешался недостаточно серьезно, урывками, наспех. Дело до конца не доводилось и забывалось. Создание в мультипликации группы «постоянных масок» значительно продвинет это искусство вперед.

Работая с постоянными персонажами, производство ускорит выпуск новых мультфильмов. Постепенно совершенствуя от картины к картине эти персонажи, наделяя их определенными характерами, художники-мультипликаторы накопят опыт по их одушевлению. Накопятся целые серии рисунков, которые могут быть целесообразно использованы в производстве следующих картин. Художнику не нужно будет снова и снова решать вопрос, как одушевлять свои персонажи, так как он ясно будет знать, что так ходить и смеяться может только персонаж «X», таким недовольным может быть персонаж «Y», а так себя вести свойственно только порсонажу «Z». Имея такую постоянную «труппу» ведущих персонажей, студия мультипликации может быстро выпускать одночастные фильмы и быстро откликаться на любые злободневные вопросы.

Говоря о больших возможностях мультипликации, все же не следует насиловать ее, не следует заставлять ее обращаться к тем элементам, которые свойственны только натурной художественной кинематографии. То, что можно сделать приемами натурного кино, не следует переносить в мультипликацию. А такая тенденция порой чувствуется у некоторых руководящих товарищей. Это происходит из-за явного недопонимания специфики искусства мультипликации.

Думая о социальной направленности нашего искусства, о современном содержании нашей мультипликации, художники не должны забывать о самобытности и национальности этого искусства. Мы не должны никому подражать! Мультипликация должна быть русской, советской, мы не должны забывать, что первым мультипликатором был наш русский художник Старевич.

Оглядываясь назад, на путь, пройденный за 25 лет, видишь, как много сделано в советской мультипликации! И наряду с этим отмечаешь частое топтание на месте.

Почему происходят эти остановки и спады в поступательном движении вперед? Почему наша мультипликация не занимает положения, на которое вправе претендовать этот важный, своеобразный участок искусства?

Потому, что мультипликацией серьезно не занимаются. Директора студии, которые так часто меняются в мультипликации, приходя на производство, забывают, что мультипликация имеет свою историю, не анализируют прошлого этого искусства, не знают его особенностей, его хороших сторон. Поэтому в искусстве мультипликации мы очень часто начинаем «изобретать» уже изобретенное.

Не способствует развитию этого искусства и полное отсутствие проката мультфильмов. Многие ли из картин, упомянутых в этой статье, видел рядовой зритель? Цветных копий печатают сейчас не больше 5—10 экземпляров. Отсутствие широкого проката мультфильмов приводит и к отсутствию критики. О мультипликации не говорят и не пишут. Нет общественного анализа этого искусства — отсюда его медленный рост. Мультипликация варится в собственном соку. Студия «Союзмультфильм» не имеет сейчас ни соответствующего помещения, ни оборудования. Ее помещение занято теперь Театром киноактера, а студия ютится в необорудованном тесном помещении совместно с Музеем религиозных культур. Нет своей лаборатории, своего павильона звукозаписи, нет просмотрового зала. Не нужно забывать, что художники-мультипликаторы работают в веселом жизнерадостном искусстве, а создавать такое искусство вряд ли можно в условиях, когда художник порой теряет способность различать существующее от вымышленного и вымышленное от существующего.

Мультипликация—большое искусство малых форм, и она вправе рассчитывать на повседневное внимание к своим творческим и производственным потребностям.

КОЛОРИТ ЦВЕТНОГО ФИЛЬМА

Г. АЙЗЕНБЕРГ

Несмотря на то, что большинство цветных фильмов не дает еще законченных колористических решений, вокруг вопросов колорита в цветном кино уже ведутся горячие споры. Это понятно, так как колорит является основным и решающим творческим вопросом цветного кино. Естественно также, что кинематографисты обращаются к многовековому опыту живописи. И тут возникает спор о двух основных колористических принципах живописи — о локальном и валерном решении цвета. Какой из этих принципов ближе цветному кино?

Вспомним наиболее высокие образцы локальной живописи: иконопись древнерусских мастеров, персидскую миниатюру, живопись Матисса. Что характеризует эти совершенно разные по тематическим задачам, по месту в истории искусства, но общие по живописному принципу произведения? Локальная живопись — это прежде всего свободная, не связанная с натурой (напр. в портретах Матисса) композиция цветовых пятен. Интересуясь только симфонией цвета на плоскости картины, мастера локальной живописи никогда не стремятся к иллюзии большой глубины пространства в картине, наоборот, добиваются ее плоскостного решения. Цветовые пятна накладываются плоскостями, ограниченными контурами предмета, и в силу этого дают лишь условное понятие об объеме предметов. В лучших произведениях локальной живописи свет совершенно исключается. Это также объясняется абстрагированностью локальной живописи от натуры. Правда, академическая живопись охотно пользуется световыми эффектами и разработкой пространства в глубину, оставаясь по преимуществу локальной. В академической живописи объем определяется различием светлоты одного и того же цвета—его или разбеливают или зачерняют. Но если в русской древней иконописи цветовая композиция принимается нами как условное, но органически цельное произведение, то локальность академической живописи воспринимается как фальшивая, обедненная передача многокрасочности предмета, находящегося в световом потоке, среди сложной игры разноцветных рефлексов. Это понятно, так как, увидев в картине свет, мы обязательно хотим увидеть и всю ту сложность цветовых оттенков, которые он неминуемо создает в природе.

Валерная разработка цвета рождается от живописного принципа, диаметрально противоположного локальной живописи. Валерная живопись—это не умозрительное и не абстрагированное от натуры искусство. Напротив, валер возникает из стремления полнее передать многообразие цветовых оттенков, рождаемых светом и рефлексами на поверхности тел. Вторым основанием валерной живописи является стремление дробной разработкой цвета, создающей своеобразную вибрацию цветной поверхности, передать подвижность света и материи в природе.

Мы знаем, насколько блестяще это удавалось Рембрандту, Серову и другим мастерам валера.

Попробуем теперь ответить на вопрос: что же ближе цветному кино— локальная или валерная живопись?

В. Лазарев в своей статье «Настоящее и будущее цветного кино» и А. Федоров-Давыдов в статье «Проблемы цветного кино», напечатанных в № 2—3 «Искусство кино» за 1945 год, утверждают, что путь кино—это исключительно локальное решение цвета. Это утверждение имеет, повидимому, то основание, что в цветных фильмах недавнего прошлого в силу технического несовершенства (особенно в гидротипных способах) не получались цветовые оттенки, предметы на экране представлялись обобщенными цветовыми пятнами. В силу этого наиболее удачными, хотя также случайными, были как раз кадры, в которых хорошо сочетались локальные цветовые пятна.

Эти правильные наблюдения приводят, однако, авторов статей, во многом правильных и интересных, к неверному выводу. В. Лазарев и А. Федоров-Давыдов совершенно не вникают в то имеющее глубокий смысл обстоятельство, что наиболее высокие образцы локальной живописи — это произведения не реалистического искусства — искусства, не отражающего реальный облик мира, а стилизующего его. У Матисса — это формалистические искания цветового решения картинной плоскости, у русских иконописцев, несмотря на подлинную народность и драматическую выразительность их живописи, — это условное решение и формы и цвета, часто канонизированное и даже символическое (белый — невинность, алый — победа и т. п.). Но даже если иметь в виду только цветопередачу поверхности тел, то и тут локальный цвет, несомненно, чужд природе цветного кино, и чем дальше будет итти техническое развитие кино, тем это будет очевидней не только в творческом, но и в техническом смысле.

Представим себе удачную репродукцию любой сцены. Передав игру света и рефлексов, сложность окраски любой поверхности в природе, такая репродукция не будет похожа на композицию обобщенных цветных плоскостей в локальной живописи.

Однако и в технически несовершенных еще фильмах мы видели образцы цветопередачи, никак не вяжущейся с локальностью цвета. Так, например, интересно припомнить кадры фильма «Парад победы». Движется по мокрой мостовой колонна знаменосцев. Посмотрите на мостовую, в которой отражаются на одном сгибе камней идущие войска, на другом — сизый тон неба; кроме того, переливаются струйки воды и просвечивает собственный цвет камня. Красные шелковые знамена на сгибах отсвечивают холодными тонами неба, на лицах знаменосцев рефлексы то красных знамен, то стальных оттенков неба. Эти кадры доказывают, что репродуцированный киноаппаратом мир никогда не будет похож на искусственный мир локальной живописи.

Конечно, возведение принципов локальной живописи в основной закон цветного кино неминуемо приведет в

тупик стилизаторства, приведет к отказу от действенного использования могучего и прекрасного средства кинематографа — света, без которого в реальном мире умирают все краски.

Несомненно, валерная живопись ближе сегодняшнему и особенно завтрашнему цветному кинематографу. Тесно связанная с живой натурой, с передачей световой атмосферы, валерная живопись еще только поджидает техническую зрелость цветной кинематографии, чтобы взять ее в подруги.

Чтобы оценить перспективы и тенденции развития цветного кино, нужно рассмотреть его как процесс становления нового искусства, а не как статическое явление.

Некоторое время тому назад творческая секция студии «Мосфильм» устроила просмотр материала по трем цветным фильмам, находящимся в производстве: «Жизнь в цвету» А. Довженко, «Москва — Тихий океан» Ю. Райзмана и «Сказание о земле Сибирской» И. Пырьева. Конечно, невозможно по отдельным эпизодам, по первой печати позитива всесторонне судить о положительных или отрицательных цветовых качествах будущих фильмов. Но проследить по ним направление поисков цветовых решений кадра можно и интересно, тем более, что над этими фильмами работают крупнейшие мастера. В этих трех фильмах разные задачи и разные приемы цветной композиции. Но отход от локальных цветовых решений совершенно очевиден во всех фильмах.

А. П. Довженко, который проводит большую и трудную работу над овладением цветом в кино, построил один эпизод—хождение Мичурина по чиновничьим кабинетам—на локальных цветовых решениях. Мичурин проходит один за другим ряд кабинетов, однотипных, с одинаковыми портретами царя на стенах, выкрашенных в один цвет. На этой сплошной, абсолютно ровно освещенной, без бликов и теней плоскости стены проектируются люди: чиновники и Мичурин.

Свет тут не играет роли. Мне кажется, что чиновничья атмосфера казенности, сухости нашла тут свое выражение, хотя цвет вышел не таким, как того желал режиссер, и он сам этими кадрами недоволен.

Но мне думается, что причина раздражающего впечатления от этих кадров также и в том, что они плохо соседствуют со смежным материалом, где всюду доминируют свет, цветные рефлексы, где весьма часто самый световой поток окрашен теплым или холодным цветом. Таков эпизод смерти жены Мичурина и ряд других.

Этим приемом цветного светового потока широко пользуются сейчас все наши операторы, работающие над цветом. Этот прием, известный и в живописи, в кинематографе приобретает несравненно большее значение, так как в живописи цветной луч, падая на неподвижный предмет, создает лишь новый оттенок его цветности, причем это зачастую может быть принято и за «постоянный» цвет данного предмета. В кинематографе движущиеся поверхности, пересекая зону лучей различного оттенка, ощутимо выявляют холодные и теплые лучи света. Это создает такую сложную игру цветных поверхностей в кадре, которая может ассоциировать только с валерной разработкой поверхностей в живописи. К тому же свет тут выступает в роли цветной лессировки, характерной, конечно, только для валерной живописи.

Интересно остановиться в связи с вопросами колорита и на массовых сценах в фильмах этого года.

Вот, например, отлично снятые тройки («Сказание о земле Сибирской», режиссер И. Пырьев, оператор В. Павлов)—мягкое освещение конца зимнего дня, вьется снег, танцуют группы молодежи, -чатся тройки, движется и съемочная камера. Сколько в этих кадрах сменяющихся цветовых пятен, объединенных общим тоном изображения, как объединены и цельны в тоне многокрасочные композиции Сурикова. Характерно, что именно блестящий колорист Суриков придавал огромное значение цветности света, и именно свет дирижирует в его полотнах.

Вот вокзальная сутолока на станции Зубовка («Москва — Тихий океан», — режиссер Ю. Райзман, операторы А. Кальцатый и И. Гелейн, художник А. Фрейдин)—единственное цветистое пятно в кадре (центр внимания) — красная кожаная куртошка героини, а весь текучий, меняющийся фон обобщен мягким светом, в потоке которого движутся приглушенные, но разноцветные пятна. Вряд ли эти «жанровые» сцены можно было решать принципами локального цвета, — это привело бы к искусственным световым построениям и при любой цветовой законченности не отвечало бы задачам фильма. Достаточно посмотреть материал этих фильмов, чтобы понять, что реализму советских режиссеров чужды стилизаторство и отказ от реалистических световых построений, на которые неминуемо толкнула бы их локальная световая композиция.

Мы видели в хорошем фильме «Каменный цветок» массовые сцены, решенные на локальных цветовых контрастах,—сцены плясок. Но там они решались как концертный номер, как откровенный цветной аттракцион. Однако эти кадры находятся в стороне от главной линии колористических поисков А. Птушко и Ф. Проворова, проделавших успешную и ценную для определения путей нашего цветного кино работу.

Некоторых искусствоведов смущает одно обстоятельство: валерная живопись при разработке цветовой поверхности пользуется часто почти пуантиллистической техникой мелких, разноцветных мазков.

Как же может быть цветной кадр похож на валерную живопись? Действительно, если дать застыть на экране одному из кадриков цветного фильма и сравнить его цветовую разработку с валерной живописью, то окажется, что последняя несравненно сложнее по цветовой организации поверхности.

Однако, такое сличение является чисто технологическим и не вскрывает сущности вопроса. Дело в том, что валерная разработка, как и пуантиллистическая техника, рассчитана на рассматривание с некоторого расстояния, при котором глаз видит уже обобщенную, хотя и вибрирующую цветную поверхность, создающую иллюзию ее изменчивости, жизненности. Реально меняющиеся в пространстве поверхности предметов в кинокадре, на которых играют свет, рефлексы и тени, несомненно, создают впечатление, близкое валерной живописи. Точнее, валерная живопись именно к такому впечатлению стремится.

Дело не в начертательной похожести, а в принципиальной общности—тесной связи со светом и динамикой реального мира.

Выяснение вопроса близости цветному кино того или иного колористического принципа живописи имеет большое значение, так как кинематограф будет еще долго учиться колористическим решениям у великих мастеров живописи. Одновременно цветное кино выдвигает и новые колористические задачи, которые не могли возникнуть в живописи,—это связь колорита с монтажом, вопросы драматургии цвета, во многом близкие живописи, но осложняющиеся в кино изменчивостью и протяженностью кадра во времени, и т. д. По всей вероятности, эти задачи лучше всего решать не только теоретически, надо смелее браться мастерам кино за создание цветных фильмов. И тут снова встают вопросы: к кому прийти за творческой помощью, какими принципами руководствоваться, у кого учиться?

Рекомендовать кинематографистам путь локальной живописи—это значит, кроме всего уже сказанного, ослабить их интерес к таким гигантам живописи, как Тициан, Рембрандт, Серов и другие, у которых они могут черпать понимание колористических задач именно в связи со светом, с реалистической композицией мизансцены, то есть с теми элементами, без которых не может существовать киноискусство.

ЧЕХОСЛОВАЦКОЕ КИНО СЕГОДНЯ

Т. ЗАПАСНИК, Т. КРАСИНА

Производство кинофильмов в довоенной Чехословакии целиком определялось коммерческими соображениями, интересами владельцев частных киностудий. Редко звучала в картинах правда. Социальные конфликты почти никогда не были темой кинопроизведений.

Частные прокатные предприятия наводняли кинотеатры самой низкопробной продукцией как отечественных студий, так и иностранных фирм. Еще задолго до войны по всей Чехословакии шли немецкие фильмы, с экранов лились потоки фашистской пропаганды.

В годы оккупации большинство кинофирм Чехословакии было конфисковано немцами, остальные работали под их контролем. Те немногие чехословацкие картины, в которых так или иначе освещались социальные вопросы, были запрещены. Так, например, запрещен был исторический фильм режиссера Владимира Борского «Ян Вырава» — о борьбе чешских крестьян за освобождение из-под ига иноземных угнетателей.

Новое демократическое чехословацкое кино зарождалось одновременно с ростом движения сопротивления. В оккупированной стране возникла подпольная организация, носившая название «Революционный комитет чешских киноработников». Члены этого комитета написали несколько сценариев, отражающих борьбу чехословацкого народа с немецкими фашистами и с предателями родины; это — «В горах гремит», «Герои молчат» и «Люди без крыльев».

Выйдя из подполья в мае 1945 года. после освобождения Чехословакии Советской Армией, Революционный комитет принял кинематографическое имущество, отобранное у оккупантов и изменников, возобновил работу кинотеатров и некоторых отраслей кинопромышленности, а также провел чистку среди чехословацких кинематографистов.

Генеральный секретарь союза работников кино Индриж Эльбл выступил на страницах журнала «Лидова культура» с требованием национализации киностудий и лабораторий, средств кинопроизводства и проката: «необходимо единое общественное, народное управление ими, не обремененное жаждой наживы так называемых предпринимателей».

В августе 1945 года президент Чехословацкой республики Э. Бенеш подписал декрет о национализации кино, закрепив то, что уже назрело как историческая необходимость.

По-новому складывалась политическая и экономическая жизнь освобожденной страны, по-новому строились ее культура, ее искусство. Народ, превратившийся в движущую силу во всех областях жизни, стал признанным хозяином, создателем и главным героем нового чехословацкого кино. Силами добровольных рабочих бригад восстанавливалась сожженная оккупантами киностудия в Гостиварже — одна из крупнейших киностудий страны. Ремонтировались и пускались в ход разрушенные немцами кинотеатры. Чехословацкий Союз молодежи со страниц своей газеты «Млада фронта» обратился ко всей молодежи, желающей творчески проявить себя, и призвал принять участие в создании нового чешского киноискусства. Следуя этому призыву, в кино пришли сотни молодых энтузиастов. В подготовке творческих и технических кадров огромную роль играет учрежденный правительством факультет кинематографии при Академии искусствоведческих наук, который силами будущих кинодеятелей уже создает картины — короткометражки, выпускаемые на чешские экраны.

В первые дни своего возрождения чехословацкая кинематография завершила постановку фильмов, начатых еще во времена протектората, в том числе: «Лавина» — режиссера Цикана, и «Розина-подкидыш» — исторический фильм режиссера Отакара Вавры. Однако все эти фильмы еще носили на себе следы дурной наследственности старого чехословацкого кино. Они изобиловали дешевыми эффектами, пустыми фразами, погрешностями против логики событий, — словом, всеми теми качествами, которые характерны для подавляющего большинства кинокартин Запада, сделанных с целью развлечения и отвлечения зрителей от реальной жизни с ее противоречиями.

Такие фильмы не могли удовлетворять зрителя из народа. «Будем надеяться, — писала газета «Руде право»—центральный орган коммунистической партии Чехословакии, — что новые фильмы дадут нам то, чего мы еще не получили, то есть идейные и художественные ценности».

Перед новой чехословацкой кинематографией встала необходимость взять новый идейный и художественный курс, начать создавать произведения, близкие и понятные народу, раскрывающие его лучшие стремления, рассказывающие простым, ясным и красочным языком о народной борьбе и трудовых подвигах.

В осознании и решении этих больших задач помогло новому чешскому киноискусству советское кино. Послевоенная чехословацкая кинематография начала прокат с демонстрации советских фильмов. На экранах страны шли: «Депутат Балтики», «Петр I», «Чапаев», «Александр Невский», «Белеет парус одинокий», «Детство Горького» и другие. Эти фильмы вызывали подлинную бурю оваций. С особым успехом прошел советский документальный фильм «Освобождение Чехословакии». Общественность страны благодарила советских кинематографистов за чуткое понимание и отображение в искусстве лучших чувств чехословацкого народа, его борьбы, его радости свободного труда.

Высокая художественная и идейно-политическая ценность советских картин оказала огромное влияние как на чехословацкого зрителя, так и на деятелей чехословацкого кино. Братиславская газета «Народна оброда» поместила статью доктора Яна Калина «О так называемой тенденциоз-

ности советского фильма», где говорится: «Надо раз навсегда усвоить, что в мире нет нетенденциозного фильма. Каждый фильм имеет хорошую или плохую тенденцию. Ясная, благородная идейная направленность каждого, даже комедийного, советского фильма является одним из наилучших качеств, секретом высокой моральной ценности советской кинокультуры... Тенденция советского фильма — это борьба за правду и поиски человека в лучшем смысле слова... Пусть она будет образцом не только для нашего внимательного зрителя, но и для нашей кинематографии...»

Фильм «Люди без крыльев» режиссера Франтишека Чапа по сценарию Б. Штепанека, выпущенный чехословацкой государственной киностудией, по признанию чехословацкой печати, сделан под влиянием советских кинокартин «Непокоренные» и «Человек № 217». Фильм этот, прошедший на наших экранах, хорошо знаком советским зрителям. Он подкупает своим суровым мужеством, духом жестокой ненависти к фашистским поработителям и пламенным призывом к непримиримой борьбе с ними.

...Маленькая страна Чехословакия под игом оккупантов. Кованым сапогом топчет враг захваченные земли, жжет города и села, угоняет людей в рабство. Каждый новый день приносит жертвы, но с каждым днем все больше растет и крепнет сопротивление чехословацкого народа. Подпольные организации, тайные радиостанции, склады оружия, покушения на фашистских главарей — ширится народно-освободительное движение, и, несмотря на ожесточенный террор оккупантов, через скорбь по погибшим товарищам, через муки пыток проносят оставшиеся в живых великую ненависть к врагу, святую жажду мести и свободы.

Вот подпольная организация патриотов под руководством старого рабочего Буреша. Сосредоточенны и мужественны их лица, тяжела поступь, сдержанно скупа односложная речь, но за всем этим внешним спокойствием чувствуется огромная сила сплоченного коллектива и готовность к жестокой и тяжелой борьбе.

Широк круг этих борцов. И каждый из них — от подпольщиков-профессионалов, работающих на тайной радиостанции, до молодой патриотки Яны Томешевой из секретариата дирекции аэродрома — по мере своих сил и возможностей помогает общему делу, медленно подтачивая силы врага, готовясь к решительному удару.

Этой организованной форме сопротивления в фильме противопоставлена борьба патриотов-одиночек, наполненных неуемной жаждой мести. Таковы Петр Лом и юный Ирка. Они не знают о борьбе подпольной организации и стремятся мстить в одиночку, не понимая, что такой способ ни к чему, кроме новых Лидиц, не приведет. Ирка и Петр Лом трагически гибнут, но в самой их гибели заключается оптимистический конец картины, ибо, умирая, Лом видит недалекую победу патриотов, видит непокоренную Чехословакию, сквозь огонь, кровь и развалины проносящую свободу и независимость. Залог победы он видит теперь в совместной борьбе всех патриотов. «Если я уйду, то расстреляют моих друзей. Я погибну, но зато спасу их», — говорит он Яне, предлагающей ему бежать от гестапо.

В результате сопоставления этих двух линий утверждается как единственно возможная и нужная хорошо организованная и тщательно замаскированная борьба подпольных организаций, объединяющих и направляющих действия всех людей, ведущих борьбу с немцами. Это решено авторами фильма очень смело. Оба представителя борцов-одиночек—Ирка и Лом—гибнут, несмотря на то, что к концу фильма Лом понимает всю нецелесообразность одиночной борьбы. Своей неосторожностью при хищении гранат из немецкого самолета Лом навлекает подозрение гейнленовца Ульмана на рабочих. Из-за него гибнет мальчик и попадает в застенок Буреш с товарищами. Лом выдает Яну, не подозревая о предательстве Марты. Все это должно было бы создать недружелюбное отношение зрителей к Лому. Но его неутолимая ненависть к оккупантам, непреклонная воля к сопротивлению, его прозрение и понимание важности общей организованной борьбы — все это заставляет зрителя простить ошибку, делает Лома близким и понятным. И в тот момент, когда зритель радуется выходу Лома на правильный путь борьбы, авторы фильма заставляют Лома погибнуть. Поворот довольно рискованный, удачно решенный режиссерски и исполненный актерски.

Отсутствием профессионального опыта постановщиков можно объяснить присущие фильму недостатки. Несколько затянута завязка, сюжетно наивно подано хищение гранат из самолета, непоследовательно и драматургически не ярко построен образ предательницы Марты. Все это, — как и плакатное изображение образов врагов, данных лишь внешними средствами, через отвратительную наружность и грубые оклики, — в некоторой мере снижает глубину конфликта фильма, заключающегося в борьбе патриотов с сильным и коварным врагом.

Но все эти погрешности постановщиков прощаются им за ту большую любовь к родине и чешскому народу, которой пронизаны каждая сцена, каждый эпизод, за ту теплоту, с которой даны образы чешских патриотов, за ту жажду победы и веру в нее, которая еще в тяжелое время оккупации поддерживала народ и освещала ему путь борьбы.

Кадр из фильма «ЛЮДИ БЕЗ КРЫЛЬЕВ». Режиссер Ф. Чап. Операторы: И. Сталпих, С. Гунько.



Этот фильм в целом, несомненно, является большим шагом чехословацкого кино на пути к освоению истинного реализма.

Идейно-художественному и хозяйственному росту чехословацкого кино в огромной степени способствует утверждение двухлетнего плана восстановления и развития кинематографии. Этот план предусматривает значительное расширение сети кинотеатров и особенно кинопередвижек, проникающих во все уголки Чехословакии и доносящих до жителей самых отдаленных селений и малодоступных горных районов голос нового киноискусства, свободного от лжи и не запятнанного руками торговцев. Передвижками и узкопленочной аппаратурой снабжаются школы и лекционные залы институтов, так как кино стало одним из важнейших проводников науки в народ.

Двухлетним планом, кроме выпуска художественных, научно-популярных и документальных фильмов, намечено развитие оригинальных отраслей чешского кино — мультипликации (объемной и рисованной) и марионеточных фильмов.

Идейное и художественное направление всех создаваемых кинопроизведений контролирует единый орган — Фильмовый художественный совет (ФИУС). Его председатель — писатель Иржи Маржанек, члены—выдающиеся чешские писатели, режиссеры, музыканты, актеры, операторы, художники. Этот Совет выбирает сюжеты для постановки, дает указания авторам; он обладает правом выбора режиссера и актеров, а также следит за ходом съемок, внося свои предложения. Фильмовый художественный совет, привлекая к работе не только опытных сценаристов, писателей и драматургов, но и талантливую молодежь, борется за то, чтобы в новой Чехословакии выпускались не фильмы—товар, а фильмы — произведения искусства, которые служат народу.

Об успехах послевоенного чехословацкого киноискусства в целом можно судить по подавляющему большинству выпущенных картин.

Фильм «Прорыв», производства 1947 года, посвящен напряженному труду горняков.

Режиссер Франтишек Чап поставил фильм «Музыкант», рассказывающий о южночешских крестьянских музыкантах, которые на весь мир разнесли славу о чешской народной музыке.

О жизни знаменитого чешского скрипача Иосифа Славика, о его дружбе с Паганини повествует картина режиссера Кршки «Скрипка и сновидение».

Для кино новой Чехословакии характерно, что и в фильмах на современные темы и в исторических фильмах повсюду звучит мотив борьбы за свободу и счастье народа. Лучшим из новых исторических фильмов Чехословакии является фильм режиссера В. Борского «Ян Рогач из Дубы», производства 1947 года. Это фильм об освободительном движении, поднятом Яном Гусом, и о талантливом военачальнике этого движения — Яне Рогаче. Фильм бережно передает эпоху гуситских войн. Каждая деталь воспроизведена с исторической точностью. Захватывающий драматизм картины заключается не только в ее мастерском построении, но главным образом в идейном содержании. Политическая аналогия далекого прошлого Чехии с событиями времен немецкой оккупации бросается в глаза. «Ян Рогач из Дубы» — первый чехословацкий художественный цветной фильм. Его создатели добились больших достижений в области цвета, особенно в батальных сценах.

Исторический фильм режиссера Стэкли «Сирена» поставлен по роману Марии Майоровой. В нем рассказывается о революционной борьбе рабочих и шахтеров города Кладно в 1889 году. Карел Стэкли работал над сюжетом «Сирены» еще во времена первой республики, но своей социальной направленностью и прогрессивными идеями сценарий шел вразрез с требованиями кинопромышленников, и фильм поставлен не был. Только новое искусство, принадлежащее народу, смогло создать произведение, показывающее всю тяжесть жизни трудящихся при капитализме и весь героизм их борьбы.

Тем же духом освободительной борьбы пронизан и исторический фильм режиссера Крнянского «Никола Шухай» — о движении прикарпатских крестьян и его вожде.

Политически направленными стали и произведения мультипликационного и марионеточного киноискусства. Так, например, выпущены фильмы о двухлетке, о полезном применении атомной энергии и т. п. Искусство мультипликации и марионеточного фильма, носящего в Чехословакии яркий народный характер, смогло понастоящему расцвести лишь в национализированной кинематографии. Во времена первой республики и протектората эти отрасли почти не развивались, так как трудоемкое производство мультипликации и марионеточных картин было экономически невыгодно, а их художественная ценность и национальная самобытность очень мало трогали кинопредпринимателей. Сейчас чехословацкой кинематографией создаются произведения, иногда превосходящие мультипликации Диснея. Они получили мировое признание: на международном кинофестивале в Каннах фильм «Зверьки и разбойники» был удостоен первой премии.

Стремление нового чешского киноискусства быть как можно более правдивым в изображении жизни вылилось в чрезвычайное распространение документальных, научно-популярных и хроникальных фильмов как полнометражных, так и короткометражных. Выдающимся создателем документальных картин является режиссер И. Вайсс, во время войны находившийся в рядах чехословацкой армии в Англии.

Режиссер Владислав Вало поставил картину о возрождении из руин сел и деревень Словакии — «Возвращение к жизни».

О бойцах чехословацкой армии, об их жизни, военном обучении в Англии, боях во Франции и возвращении на родину рассказывает фильм режиссера Тиллера «Путь домой».

Среди многочисленных короткометражек — документальные, научные, учебные, агитационно-пропагандистские: «Строим республику» — о новом строительстве, «Люди и труд» — серия о труде людей различных профессий, «Бой за уголь» — фильм, призывающий к созданию добровольных угольных бригад и к повышению добычи угля. Выпущены короткометражки, отражающие научную и культурную жизнь страны: «Театральный мир» — о современной сценической технике, «Актерская молодежь», фильм о композиторе Леоне Яначеке, об опытах профессора естествознания Станька и т. п.

В национализированном кино особенно выявилось государственное и политическое значение хроники. Сейчас в Чехословакии выпускаются журналы «Неделя в фильме» в чешском и словацком вариантах, «Чехословацкие фильмовые новости», специальный нерегулярный выпуск «Новое время» и спортивный киножурнал «Старт».

Даже из краткого обзора видно, как успешно развиваются все отрасли новой чехословацкой кинематографии. За короткое время она настолько выросла и окрепла, что смогла выйти на мировую арену. Фильмы производства государственных студий Чехословакии демонстрировались на заграничных экранах — в Польше, Голландии, Мексике и других странах. Успешно прошел фестиваль чешского фильма в Англии в 1947 году.

Чехословакия поддерживает связь с мировой кинематографией, устраивая у себя фестивали иностранных фильмов. Уже были проведены фестивали советского, польского, французского и английского фильма. Наибольшим успехом пользовались советские фильмы «Клятва» и «Человек № 217».

Пражская выставка, посвященная 50-летию кинематографии, наглядно показала, какое выдающееся место в мировом киноискусстве заняло кино освобожденной страны. Обогащенное крепкой связью со своим народом, оно идет вперед вместе с ним. В этом оно близко нашему советскому искусству, и в этом залог его большого будущего.

«ДЕФА»

Демократическое кино новой Германии

И. ЗАХАРОВ, Ю. КЛЕМАНОВ

(Письмо из Бабельсберга)

Январские дни 1946 года в Берлине. Еще многие улицы не расчищены от обломков домов, еще стоят кое-где обгорелые танки, напоминая о недавних боях, еще не все трамвайные линии пущены в ход и не всюду работает водоснабжение, но перед немногочисленными кинотеатрами Берлина уже тянутся огромные очереди. Люди стремились попасть в кино, чтобы увидеть неожиданное в те дни: на экране появились новые послевоенные немецкие фильмы, сделанные немцами-режиссерами по немецким сценариям и на немецкой пленке. Многим это казалось тогда непостижимым,—слишком велика была разруха в стране, слишком живо воспоминание о катастрофе, чтобы думать о собственной отечественной кинематографии.

Правда, это не были игровые фильмы. Это была еженедельная хроника, несколько документальных картин и восемь «культурфильмов». Но если вспомнить, в какой трудной обстановке рождались эти фильмы, какие огромные духовные и материальные трудности пришлось преодолеть создателям новой немецкой кинематографии в короткий срок, то это нельзя было расценивать иначе, как большую творческую победу, как верный шаг по пути демократизации всей немецкой культуры и общественной жизни.

Фактическое рождение нового немецкого фильма произошло в мае прошлого года, когда представитель Советской военной администрации вручил в Бабельсберге группе энтузиастов лицензию на организацию нового кинообщества. ДЕФА — так было названо это общество, поставившее своей задачей создание новой немецкой кинематографии, проникнутой идеями мира, гуманизма и демократии.

Популярность ДЕФА определилась успехом первых трех, хотя и неравноценных по качеству, художественных фильмов, которые вышли на экран один за другим: «Свободная земля», «Они не скроются» и «Где-то в Берлине».

Если самый ранний из них — «Свободная земля» — представлял собой достаточно примитивную картину, имевшую чисто служебное значение и лишенную подлинной идейно-художественной глубины, то фильм «Они не скроются» явился настоящим художественным произведением, весьма спорным по существу, но бесспорно интересным и талантливым. В нем отчетливо выразились творческие противоречия, присущие новой немецкой кинематографии. С большой силой изображает этот фильм смятенный мир и травмированную психологию немецкого интеллигента в первые дни после конца страшной и позорной для Германии войны.

Главный герой картины — военный врач — олицетворяет собой ту часть немецкой интеллигенции, которая пытается найти ответ на неотвратимый и грозный вопрос — «кто виноват?». Кто виной тому, что великий позор лег на Германию, что кровью невинных жертв и проклятиями человечества заклеймено целое десятилетие немецкой жизни? Кто виной тому, что Берлин — этот страшный символ насилия и преступления — лежит в развалинах, что жители его превратились в пещерных людей — по психологии и быту, что разруха и смятение царят в отношениях людей, в их мыслях и чувствах?

Герой фильма воспринимает уроки истории сугубо индивидуально, он ограничен субъективными факторами: физический шок — следствие войны — органически сливается у него с шоком моральным и психологическим. Он ни во что не верит, ни на что не надеется, все кажется ему потерявшим смысл и ценность.

Он мог бы легко стать добычей растленной философии западных «литературных мертвецов», но сценариста фильма Вольфганга Штаудте спасает чувство ненависти. Эта ненависть направлена на ограниченную цель; авторы фильма, как и их герой, еще не выросли до объективного широкого понимания уроков истории. Силы реакции и зла сконцентрированы для них в образе гитлеровского выкормыша — капитана разбойничьей фашистской армии Краузе, хладнокровно расстреливавшего мирное население на оккупированной территории, а теперь, после войны, замаскировавшегося под «нейтрального обывателя». Социальная база этого образа очень узка, но моральное осуждение этого своеобразного «вервольфа» показано в фильме с большой художественной страстью. Дальше психологических выводов авторы не идут: герой отказывается от убийства «убийцы», найдя в себе новые нравственные силы в помощи, оказанной больному ребенку. Оптимистическая линия развивается где-то после конца фильма, и сила его поэтому не в позитивном мышлении, а в негативном.

Характерно и все пластическое выражение фильма. Отчетливое влияние густого «экспрессионизма» периода двадцатых годов сказывается во всех компонентах — от выразительной, но неврастенической актерской игры до контрастной светотени. Слов нет, — это отличная профессиональная работа — то, что сделано режиссером Штаудте, оператором Бен Грунд и коллективом актеров. Но иногда кажется, что десятилетия, изменившие лицо мирового киноискусства, показавшие человечеству высокий реализм лучших советских картин, прошли незаметно для работников новой немецкой кинематографии. Надо надеяться, что это обусловлено трудностями восстановительного периода и что искусство авторов фильма укрепится на базе вдумчивого и оптимистического отношения к окружающей их действительности.

Некоторый сдвиг в эту сторону можно увидеть в другом фильме ДЕФА — «Облава» — фильме, быть может, менее талантливом, чем «Они не скроются», но более устойчивом и реалистическом. Обычный жанр авантюрно-приключенческого фильма смело переведен в другой план — публицистический, почти документальный. Актуальная тема — борьба со спекуляцией — сломала привычные рамки извечной фабулы (разгадка преступления и поиски преступника) и окрасила фильм той жизнеподобной окраской, кото-

Кадр из фильма «ОНИ НЕ СКРОЮТСЯ».
Режиссер В. Штаудте. Оператор Бен-Грунд.



рая делает его острым и волнующим.

Берлин сегодня, его люди, его противоречивый быт, дети, играющие в прятки между подбитыми танками, кабаки в английской зоне оккупации, тапер в пивной, спекулирующий во время игры на рояле, мальчишки с американскими сигаретами в зубах — все эти и им подобные реалистические штрихи составляют подлинную ценность фильма.

Конечно, авторы еще не вышли из ограниченных канонов типично немецкой фальшивой сентиментальности (семья полицейского), конечно, в «Облаве» отчетливо ощущается влияние американских «гангстерских» фильмов (все сцены в баре), но за этой шелухой проглядывает настоящая реалистическая плоть. Творческую силу этому фильму, как и «Они не скроются», так и последующим фильмам ДЕФА, дает и может дать только тесная связь с жизнью, с ее основными проблемами. Именно здесь — в полноценном реалистическом познании действительности должны найти свой путь работники новой немецкой кинематографии.

И надо признать, что при всех существенных пороках и недостатках фильмы ДЕФА роднит между собой прежде всего именно эта близость к сегодняшней жизни. Массовый зритель увидел на экране себя самого; он увидел живых крестьян, получающих землю в результате аграрной реформы; пленных, возвращающихся на родину и жадно принимающихся за мирный труд; женщин с рюкзаками за плечами; детей, резвящихся на руинах берлинских зданий; увидел и своих врагов, «убийц среди нас», тех, кто ввергнул его страну в пучину бедствий и кто еще недавно ходил с ним вместе в бирхалле. Он увидел в новых фильмах метко схваченные образы спекулянтов, демагогов и развратителей молодого поколения, которых он теперь узнает и возненавидит в реальной жизни. Антимилитаристские, антинацистские, подлинно демократические идеи этих фильмов находят широкий отклик в сердцах многих зрителей.

В работе над созданием новой демократической немецкой кинематографии принимают участие представители разных поколений киноискусства: наряду с такими хорошо известными издавна именами, как Герхардт Лампрехт, Эрих Энгель, Женни Юго, Пауль Вегенер, Фриц Расп и другие, здесь действует сейчас и талантливая молодежь — Вольфганг Штаудте, Курт Метциг, Хильдегард Кнеф и другие, вносящие свежую, животворную струю в новое киноискусство современной Германии.

20 художественных фильмов, 3 документальных, 30 культурфильмов и 48 еженедельных выпусков кинохроники «Очевидец» наметило выпустить общество ДЕФА в течение 1947/48 года. Для кинематографии, которая лишь в прошлом году выпустила свою первую продукцию, это очень солидная программа. Не менее 10 из запланированных игровых фильмов будут сатирическими. В одном из них, в частности, будет сниматься Женни Юго; постановка поручена Клагеману. Молодой, но уже известный в Германии режиссер Вольфганг Штаудте снимает сейчас сатирический фильм «Формуляры, формуляры!», высмеивающий бюрократизм и волокиту и гротескно рисующий похождения человека, утерявшего свои документы. Режиссер Златам Духов приступил к работе над сатирическим фильмом «Гибель мира».

Три новых фильма будут посвящены важным моментам в истории Германии. После той нацистской фальсификации немецкой истории, которая преподносилась немцам в течение 12 лет также и через посредство кино (фильм «Ом Крюгер», например, или «произведения» Лени Рифеншталь), эти три фильма должны будут вновь возродить у немцев правильное понимание собственной истории и заставить их переоценить многие ценности. Один из фильмов трактует тему неудавшейся немецкой революции 1848 года, другой посвящен первой мировой войне и ошибкам народа в послевоенный период 1918—1921 годов, третий — трагедии немецкого бюргерства.

В недавнее прошлое немецкого зрителя уведут снимающийся сейчас фильм по материалам книги Ганса Фаллады — «Каждый умирает только за себя» и фильм Эриха Энгеля «Убийца Хаас». Герхардт Лампрехт будет ставить актуальный фильм о беспризорных детях, а Петер Певас — злободневный сейчас для Германии фильм о венерических болезнях под названием «Уличное знакомство». Фирмой приняты также к постановке сценарии на темы о переселенцах (очень важная тема, непосредственно касающаяся не менее 10 миллионов немцев), а также о роли женщины в современных условиях Германии.

Следует отметить и экранизацию известного бюхнеровского фрагмента «Воцек», работая над которым Георг Кларен делает попытку осветить темные и неясные стороны произведения и показать немецкому зрителю кусок истории в новом, реалистическом освещении. Два других фильма — «Одиннадцать палачей» и «Холодное сердце» — покажут в новом аспекте важные моменты в истории развития современного немецкого искусства.

Задуманы также интересные документальные фильмы. Так, один из них изобразит «в разрезе» жизнь современной Германии во всех зонах оккупации — советской, французской, английской и американской.

О тенденциях, господствующих сейчас в современной немецкой кинематографии, свидетельствуют решения, принятые на состоявшемся здесь в июне 1947 года всегерманском конгрессе сценаристов. Конгресс прослушал три основных доклада — «Современное положение немецкого фильма», «Чего ждет кинематография от сценариста» и «Чего ждет сценарист от фильма». Во всех трех докладах красной нитью прошла идея о необходимости синтеза художественных и политических требований при решении проблем современной немецкой кинематографии. «Никаких тенденциозных фильмов, но и ни одного фильма без тенденции» — так своеобразно сформулировали немецкие сценаристы стоящую перед ними задачу. В развернувшихся прениях приняли участие многие сценаристы, приехавшие на конгресс из западных зон Германии. Это не только не помешало, но даже способствовало выработке единых принципов, причем большинство представителей из западных зон решительно высказалось за создание единой Германии с центральным демократическим правительством, которое могло бы способствовать объединению всех сил немецкой кинематографии.

Газета «Теглихе Рундшау» (орган советской администрации в Германии) писала по этому поводу, что конгресс сценаристов показал, как искусственны и противоестественны те рамки, которые разделяют сейчас Германию на зоны, и как они препятствуют развитию нового демократического искусства в Германии.

Немецкая кинематография в советской зоне оккупации пока лишь нащупывает правильные пути. Но то, что она уже сделала в этом направлении, и то, что она планирует сделать, свидетельствует о стремлении киноработников действенно способствовать переустройству всей жизни в Германии на основе ее демократизации, денацификации и демилитаризации.

Большое общественное значение этой деятельности трудно переоценить. В условиях, когда передовые, прогрессивные силы германского общества видят в перевоспитании немецкого народа и вытравлении остатков нацистской идеологии свою главную цель, кино — это самое массовое и самое важное из искусств — приобретает огромное значение. В руках нацистов оно довольно умело использовалось как в целях пропаганды милитаристских идей, так и для отвлечения внимания широких масс от главных трудностей и проблем того времени. Задача новых людей, пришедших в немецкую кинематографию после краха нацизма, заключается в том, чтобы вытравить из нее нацистский дух, в корне перевооружить идеологически и заставить служить подлинным интересам мира и демократии.

ФИЛЬМЫ ВЫПУСКА 1947 года

ИЮЛЬ—АВГУСТ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

МОСФИЛЬМ

«СТАРИННЫЙ ВОДЕВИЛЬ»

Сценарий и постановка И. Савченко. Оператор Е. Андриканис. Художники: А. Фрейдин, М. Самородский, Е. Куманьков. Композитор С. Потоцкий. Звукооператор В. Костельцов. Автор текста песен Д. Флянгольц.

В главных ролях: М. Штраух, Е. Шевцова, А. Лисянская, Н. Гриценко, С. Столяров, А. Панова, А. Павлова, В. Рябцева, Л. Семенова, Н. Соколова.

ЕРЕВАНСКАЯ СТУДИЯ

«АНАИТ»

Сценарий В. Швейцера (по сказке Г. Агаяна). Постановщик А. Бек-Назаров. Режиссер А. Мартиросян. Оператор И. Дилдарян. Художник-постановщик Ю. Швец. Комбинированные съемки Р. Степанов. Композитор А. Сатян. Звукооператор И. Григорян.

В главных ролях: М. Симонян, Б. Исаакян, Ф. Довлатян, Е. Себар, А. Аветисян, Г. Нерсесян, Д. Малян, Ш. Талян, Х. Абрамян, А. Амирбекян, О. Бунатян, В. Моргуин.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«ДЕНЬ ВОЗДУШНОГО ФЛОТА СССР»

(Авиационный праздник в Тушино 3 августа 1947 года)

Режиссер В. Бойков. Операторы: Б. Макасеев, М. Ошурков, И. Беляков, Н. Вихирев, Н. Григорян, С. Коган, Е. Мухин, К. Писанко, М. Посельский, В. Придорогин, М. Трояновский, А. Хавчин, Р. Халушаков, А. Щекутьев. Музоформление А. Ройтман. Звукооператор Д. Овсянников.

«ЗАПОРОЖСТАЛЬ ВОЗРОЖДАЕТСЯ»

Режиссер Б. Ляховский. Операторы: И. Бессарабов, Ю. Монгловский, М. Трояновский. Музоформление Г. Гамбург. Звукооператоры: В. Котов, И. Вознесенская, Д. Овсянников. Автор текста А. Литвак.

«ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ КОЛХОЗА»

Режиссер-оператор Г. Бобров.

«СЛЕТ ЮНЫХ ПИОНЕРОВ ГРУЗИИ»

(Спецвыпуск журнала «Спорт»)

Режиссер А. Ованесова. Оператор Ю. Монгловский. Музоформление А. Ройтман. Звукооператор Д. Овсянников. Автор текста Л. Перцова.

«КУБОК СССР ПО ФУТБОЛУ»

Спецвыпуск. Режиссер С. Бубрик.

КИНОЖУРНАЛЫ

«Новости дня» №№ 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50.

«Пионерия» № 7, «Советский спорт» № 8.

НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«В МИРЕ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА»

Сценарий М. Долгополова. Режиссер В. Юренев. Операторы М. Магидсон, В. Рапопорт. Художник Е. Дешалыт. Звукооператор А. Машистов.

«ВАСИЛИЙ ИВАНОВИЧ СУРИКОВ»

Сценарий С. Владимирского и Б. Зисерман. Режиссер и оператор Ю. Желябужский. Художник И. Сукнасов. Звукооператор А. Машистов.

«КАК РАБОТАЛ МАЯКОВСКИЙ»

Сценарий С. Владимирского и В. Катанина. Режиссер В. Моргенштерн. Оператор Н. Соколов. Звукооператоры: А. Митрохин, А. Машистов.

«ЛЕГКАЯ АТЛЕТИКА»

Сценарий И. Рахтанова. Режиссер А. Кондахчан. Оператор Г. Могилевский. Звукооператор А. Машистов.

«СПОРТИВНЫЕ ИГРЫ»

Сценарий А. Филимонова. Режиссер А. Крыжанский. Оператор Э. Эзов. Звукооператор А. Машистов.

«ГИМНАСТИКА»

Сценарий А. Глинтерника. Режиссер В. Сутеев. Оператор В. Чернявский. Звукооператор А. Машистов.

КИНОЖУРНАЛ

«Наука и техника» № 9/89.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«БОЛЬШИЕ ОГНИ»

Сценарий М. Добровой и А. Садовского. Режиссер М. Доброва. Оператор Я. Гринберг. Композитор С. Митин.

«ГВАРДИЯ ТРУДА»

Сценарий Д. Белогорского. Режиссер С. Миллер. Операторы: Н. Долгов, М. Ротинов.

«БЕРЕГИ ЛЕСА ОТ ПОЖАРА»

Сценарий Т. Крюгера. Режиссер А. Пресняков. Оператор Л. Роговский. Звукооператор М. Заблоцкий.

«ХИБИНСКАЯ ЗЕМЛЯ»

(Из серии «Путешествия по СССР»)

Сценарий Л. Коган. Режиссер В. Аваров. Оператор Б. Синицын. Звукооператор Г. Гудков.

НОВОСИБИРСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«КАК МЫ СЛЫШИМ»

Сценарий М. Морозова. Режиссер П. Вейнштейн. Оператор А. Телятников. Звукооператор М. Иванов.

Редактор **Н. А. ЛЕБЕДЕВ.**

А09556. Подп. к печ. 11/X 1947 г. Ф. б. 60×92¼ Тир. 4000. 4 п. л. Уч.-изд. 6 л. Зн. в 1 п. л. 60000.

Типография «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7. Зак. №

Цена 10 рублей.